ديفيد كارتر





ترجمة: د. باسل المسالمه

التكوين

ديفيد كارتر

النظرية الأدبية



خضعت مواقف دراسة الأدب لأكثر من ثورة في نصف القرن الماضي. وكانت التغييرات في هذه المواقف على قدم وساق ولكنها لم تنتقل في الوتيرة والطرق المتنوعة نفسها التي اتضحت منذ بداية الحرب العالمية الثانية. ومن الصحيح أن الكتّاب والنقاد قد عبّروا عن طبيعة الأدب على الأقل منذ أرسطو ولكن أصبح مفهوم «نص الأدبي» موضع شك خلال القرن العشرين.

إنّ المشكلة هي تحديد ما يمكن اعتباره «نظرية» وما يعنيه المرء بكلمة «أدبي» وهذه ليست مهمة سهلة أبداً. تصدى معظم النقاد والمنظّرين بشجاعة لهذه المشكلة ولكنهم في النهاية استسلموا معلنين أن المسألة لم تعدّ مهمة على أيّة حال. ويقودنا بعض المنظّرين إلى استنتاج إنّ النظرية الأدبية غير موجودة حقاً كفرع مستقل من فروع المعرفة. فثمة مجرد «نظرية» كما يدّعي بعضهم وهي نظرية حول كل شيء ابتداءً من الأدب إلى الحركة السحاقية، ومن البلطجة أو الهمجية إلى أفلام الرعب. ولكن بما أن هناك كتب عديدة تحمل «النظرية الأدبية» أو «نظرية الأدب» في عناوينها، فمن الواضح أن ثمة مجموعة من الأفكار يمكن تطبيق هذه المصطلحات عليها. وثمة نوع من أنواع النظرية يكون الأدب مركزها.

www.attakwin.com



ديفيد كارتر

النظرية الأدبية

ترجمة: د. باسل المسالمه



DAVID CARTER
LITERARY THEORY

ديفيد كارتر، النظرية الأدبية

ترجمة: د. باسل المسالمه، الطبعة الأولى: 2010

لـ دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر

هاتف: 00963 112236468

فاكس: 00963112257677

ص. ب: 11418، دمشق. سوريا

www.attakwin.com

info@attakwin.com

taakwen@yahoo. com

مقدمة

خضعت مواقف دراسة الأدب لأكثر من ثورة في نصف القرن الماضي. وكانت التغييرات في هذه المواقف على قدم وساق ولكنها لم تنتقل في الوتيرة والطرق المتنوعة نفسها التي اتضحت منذ بداية الحرب العالمية الثانية. ومن الصحيح أن الكتّاب والنقاد قد عبّروا عن طبيعة الأدب على الأقل منذ أرسطو ولكن أصبح مفهوم «النص الأدبي» موضع شك خلال القرن العشرين.

وكطالب درس الأدب الأوروبي في الستينات من القرن العشرين لم أسمع إلا الذكر القليل من أساتذتي عن «النظرية الأدبية». فقد ذكروا بالتأكيد الجنس الأدبي (كالتراجيديا والرواية والسونيت، إلخ) وكذلك مفهوم الكاتب والناقد، ولكن أيّة إشارة إلى القارئ كانت نادرة حقاً. وتحدث الجميع بحرية عن «نية» الكاتب و«معنى» النص. عندما كان الأمر ضرورياً، تم الأخذ بعين الاعتبار «خلفية» الكاتب، و«السياق التاريخي»، و«المناخ الفلسفي». وكان هناك أيضاً ما يسمى «نقد عملي»، والذي فرضه أقسام الأدب وجعل الطلاب يقومون به، بالرغم من أنه لم يشرح لنا أحد لماذا كان علينا فعل ذلك، أو كيف يمكن أن يكون ذلك مفيداً لنا في دراساتنا. كان من المفترض أن فائدة «النقد العملي» واضحة وجليّة. كان الطالب يأخذ عينة من نص غير مألوف، ثم يترجمه، إذا لزم الأمر، ويشيرُ إلى بضع صور بيانية هامة يمكن استخراجها، كالاستعارة أو التشبيه،

ويناقشُ معانيها ودلالاتها، ويجلبُ قليلاً من المعرفة الخلفية، إن وجدت عند الطالب، حول هذا الموضوع. لو قمتَ بذلك بشكلٍ جيد تحت ظروف الامتحان، فإنك ستنجح في هذا الامتحان، لتثبتَ لجميع من يهتم في معرفة أنه يمكنك أن تحلل الأدب. كان ثمة كتّاب كبار وكتّاب ليسوا كذلك، وبانصياع الطالب لأساتذته يمكنه أن يتعلم تدريجياً التمييز بينهم. وقد يسمع الإنسان أحياناً عن «التفسير الذي يستعمل التحليل النفسي» أو «المقاربة الماركسية»، ولكن في أكثر الأحيان يتم ذكرهما بلهجة توحي بأنهما كانا نشاطين مخزيين قليلاً. فلو كنتَ محظوظاً، قد يُنعِمُ اللهُ عليك أن تكون مع محاضر منفتح على الأفكار الجديدة والتحديات. ثم فجأة عندما كنتُ طالباً في الدراسات العليا في أواخر الستينيات من القرن العشرين، كل هؤلاء المحاضرين الشباب البارعين بدوا وكأنهم يقولون لنا إن فكرتنا عن «النص الأدبي» أصبحت مشكوكاً فيها. بدأت صروحٌ كاملة من أشكال المعرفة مشيدة بعناية تهتز في أساساتها. ولم يعدْ هناك ما هو مؤكد أو مقدس. وأصبح من الصعب أن ينطق المرء بكلمة واحدة للتعليق على أي شيء، وخصوصاً الأعمال الأدبية، دون تسويغ ذلك من الناحية النظرية. وبطبيعة الحال فإن السؤال المطروح هو: لماذا نحتاج للنظرية؟ ألم نكن ندبّر أمورنا بشكل جيد دونها، شكراً جزيلاً لك، لأنك أعطيتنا هذا الوقت الكبير؟

لِمَ النظرية؟

ما لم يدركه الأساتذة والمعلمون والبشر العاديون أو كانوا غير راغبين في الاعتراف به هو أنهم في الواقع كانوا يستخدمون النظرية

طوال حياتهم دون العلم بذلك (ربما ليس كما يعي السيد جوردين في مسرحية موليير «البورجوازي النبيل»، حتى يشار إليه إنه كان يتحدث النثر معظم حياته). كيف يمكن أن يكون هذا؟ ببساطة لأن ثمة «نظرية حية» (وهي نظرية نأخذها بعين الاعتبار وبوعي عندما نصدر الأحكام)، و«نظرية ميتة» (وهي النظرية التي تكمن وراء الافتراضات التي نحملها عند إصدار الأحكام ولكنها أصبحت مدمجة جداً في ممارساتنا الشائعة لدرجة أننا لم نعدْ نعيها). وقد تناقش الكثيرون في الأدب مستخدمين «النظرية الميتة»، دون عناء تحليل افتراضاتهم الخاصة. لذا فالجواب على السؤال: لِمَ النظرية؟ بسيط جداً: لأنه من الأفضل والأكثر صدقاً أن نكون مدركين لأسباب مثل لماذا يجب القيام بشيء بدلاً من أن نكون جاهلين به. إذا كان هذا المبدأ يحمل الخير لجميع مساعي البشرية، إذاً لا يوجد أي سبب لأن تكون دراسة الأدب معفاة منه.

إنَّ المشكلة هي تحديد ما يمكن اعتباره «نظرية» وما يعنيه المرء بكلمة «أدبي» وهذه ليست مهمة سهلة أبداً. تصدى معظم النقاد والمنظّرين بشجاعة لهذه المشكلة ولكنهم في النهاية استسلموا معلنين أن المسألة لم تعدْ مهمة على أيّة حال. ويقودنا بعض المنظّرين إلى استنتاج إنَّ النظرية الأدبية غير موجودة حقاً كفرع مستقل من فروع المعرفة. فثمة مجرد «نظرية» كما يدّعي بعضهم وهي نظرية حول كل شيء ابتداءً من الأدب إلى الحركة السحاقية، ومن البلطجة أو الهمجية إلى أفلام الرعب. ولكن بما أن هناك كتب عديدة تحمل «النظرية الأدبية» أو «نظرية الأدب» في عناوينها، فمن الواضح أن ثمة

مجموعة من الأفكار يمكن تطبيق هذه المصطلحات عليها. وثمة نوع من أنواع النظرية يكون الأدب مركزها. وهذه حقيقة هامة يجب فهمها لأن ثمة أنواع أخرى من النظرية مثل «النظرية النقدية» و«النظرية الثقافية» (تعتمد على المنظّرين ومدارس الفكر نفسها التي تعتمد عليها «النظرية الأدبية»). وإنَّ الفرق بينهم جميعاً هو بوضوح التركيز والاهتمام. يشترك المنظّرون والمدارس الفكرية التي يبحث فيها هذا الكتاب في حقيقة أن هذه المدارس تتحدى مفاهيم «الحس السليم» لما هو أدب. وهي تستفسر كذلك عن افتراضاتنا حول «الأدب العظيم» وتقترح طرقاً مختلفة لتحليل هذا الأدب وتقييمه. ومع ذلك، فإن أي تصريح غامض حول الأدب (مثل «كل الأدب هروبي») فهذا لا يُشكّل نظرية ويجب أن يخضع لاحتياجات صارمة أكثر لكي يُعَدّ قيّماً وصحيحاً.

ما الذي يُعَدّ نظرية؟

بوضوح، وفي الوهلة الأولى، يجب على النظرية محاولة تفسير شيء ما. قد يعتقد أنصارها أنها تقوم بذلك بنجاح ولكن الآخرين قد لا يعتقدون ذلك. قدّمَ جوناثان كالر، وهو منظّرٌ بارزٌ للنظرية الأدبية، تمييزاً مفيداً: «...حتى يكون لدينا نظرية، ليس فقط على التفسير أن لا يكون واضحاً، بل ينبغي عليه أن ينطوي على بعض التعقيد» (كالر 1997). للأسف، لم يعِ الكثير من المنظّرين هذه الحقيقة الأساسية بل إنهم قد اتخذوها بشكل عاطفي جداً، حيث قاموا بتغطية تصوراتهم بلغة غامضة. ولكن من الصحيح أن يأتي غالباً الفهم الجديد فقط بعد تطوير نموذج له في العقل ينطوي على بعض التعقيد. يتعامل الأدب، في

جميع أشكاله، مع الحياة البشرية وطبيعتها ومشاكلها ونمط وجودها وسبل فكرها والتعايش معها ونظم معتقداتها. لذلك يمكن أن تُعَدَ أية نظرية حول هذه الظواهر ذات صلة بدراسة الأدب. بيدَ أن التطبيق الفعلي لمثل هذه النظريات هو إجراء معقد ومحفوف بالأخطار التي يمكن أن يتعرض لها الأكاديمي، مثلما يتعرض لها الباحث المبتدئ بشكل مقلق. وإنّ سوء التفسير والتشابه الكاذب والتعميم الذي لا أساس له والحجة المختزلة – تقبع كلها بانتظار الناقد الذي لا يخامره شك. لذلك، من طبيعة النظرية أيضاً أنها لا تقتصر على بعض التعقيد فحسب، ولكنها أيضاً وغالباً ما تكون صعبة لإثباتها أو عدم إثباتها. قد تبدو نظرية ما مقنعة جداً ولكن هل يمكن أن نثبت أنها صحيحة؟ وإذا لم نتمكن من إثبات ذلك، هل تفقد بذلك فائدتها؟ وما الذي يمكن أن يشكل دليلاً، أو نقضاً، لأيَّة نظرية معينة؟ هل من المهم أخيراً فيما إذا أُثبِتَت هذه النظرية أم لا؟ من الصعب الإجابة على هذه الأسئلة في مجال العلوم الطبيعية وعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها من فروع المعرفة. ماذا عن النظرية الأدبية؟ من الحكمة أن نعرف أولاً ما هو بالضبط موضوع هذه الدراسة.

ما الأدب؟

بما أنّ العديد من المنظّرين كانوا منشغلين في المقام الأول بالظواهر الأخرى غير الأدب (حيث انشغل المحللون النفسيون بالعقل البشري، والماركسيون بالوجود البشري في المجتمع الرأسمالي إلخ)، فإنهم لا يهتمون كثيراً فيما إذا كان النص الذي يدرسونه يمكن عَدّهُ أدبياً أو لا. وغالباً ما يتم تطبيق المنهجية نفسها في تحليل

النصوص، والتي قد تشبه بعضها بعضاً في نواحٍ كثيرة، ولكن يجب أن يتم التعرف عليها على نحوٍ مختلف. ويمكن للمرء أن يتصور، على سبيل المثال، أحد النصوص كالقصة القصيرة التي تروى بضمير المتكلم وتأخذ شكل اعتراف بجريمة قتل، ونص آخر وهو اعتراف فعلي تم التوقيع عليه من قِبل القاتل الحقيقي. قد يكون هذان النصان متطابقين تقريباً في اللغة والبُنية والمحتوى. لكن الفرق المهم هو، بالطبع، أن القارئ يعرف أن أحدهما هو قصة والآخر اعتراف حقيقي ويحكم عليهما وفقاً لذلك. في حالة القصة، يمكن للقارئ النظر فيما إذا كانت أو لم تكن واقعية أو فيما إذا كانت الشخصية تقول الحقيقة، ولكن لن تحتاج المسألة إلى معرفة فيما إذا كانت أو لم تكن الوثيقة أصلية ومكتوبة من قِبل الشخص المسمى. وفي حالة الاعتراف الحقيقي، سيكون من الممكن من حيث المبدأ التأكد من حقيقة المحتوى مقابل الحقائق المعروفة. وهذا لن يكونَ ممكناً، ولن يكونَ مناسباً في حالة القصة. ويفكر القارئ بهذه الطريقة لأنه يعرف بأن القصةَ نصٌ أدبيٌ. ولكن كيف يكون واضحاً أن النص يحتوي على الصفة التي نسميها «أدبية»؟

يبدو أن تعريف كلمة «أدبية» أصبح لا بُدّ منه. فمؤلفو كتب النظرية الأدبية لم يزودونا بتعريف مناسب. ومن المحتمل أن السبب يعود إلى طبيعة اللغة وعجز المُنظّرين عن فعل ذلك. إنّ عدم وجود تعريف، والذي يمكن أن يُطَبَّقُ على جميع الأعمال التي تُعَدّ أدباً، ليس بالضرورة أمراً سيئاً. إنَّ كثيراً من الكلمات المفيدة جداً، في جميع اللغات، هي مفيدة على وجه التحديد لأن هذه الكلمات لا

تسمي شيئاً محدداً بدقة، ولكنها تحدد مجموعة من المعاني والظواهر ذات الصلة. أين سنكون دون كلمات مثل «الحب» و«الكراهية» و«العمل» و«المهنة»، وأكثر صلة بالموضوع «الموسيقى» و«الدراما» و«الفن» وما إلى ذلك؟ جميع الأشياء التي يمكننا أن نجمعها معاً والتي يمكن أن نُطبّق عليها واحدة من هذه الكلمات تحمل تشابهاً عائلياً مع بعضها بعضاً، ولكنها أيضاً فردية بشكل كبير. إذا كان لدينا كلمات لكل تجربة واحدة منفردة، فلن نكون قادرين على التواصل مع بعضنا البعض حول تلك الخبرات. فنحن بحاجة لكلمات مثل «أدب» و«أدبية» اللتين تشيران إلى تشابه عائلي من هذا القبيل، لتمكيننا من توصيل المعلومات حول الفروق الفردية بين بعضها بعضاً. وبالتالي فإن كل المحاولات الرامية لتعريف الأدب هي جزئية فقط وليس لها إلا استعمال عملي قليل مثل: أفضل ما تم التفكير به وقيل، واللغة التي أُخرِجَت من سياقها، واللغة المنظّمة بطريقة خاصة مما يميزها عن غيرها من الاستعمالات، واللغة المستخدمة لخلق عالم خيالي. ليس أي من هذه التعاريف قريباً إلى كونه مناسباً أو مفيداً، لأن ليس منهم ما يشير حصرياً إلى لغة أدبية (إذ يمكن أيضاً للشخص المختل عقلياً، على سبيل المثال، خلق عالم خيالي).

وقد تغيرت معاني عبارات مثل «أدب» و«أدبية» مع مرور الوقت. فقبل حوالي عام 1800 كان الأدب يعني كل أنواع الكتابة، بما في ذلك التاريخ والفلسفة، وكان من الممكن تَتَبّعُ التحولات التدريجية في المعنى من ذلك الوقت حتى الآن. هذا يؤدي إلى حتمية الاستنتاج: أن الأدب هو ما يُعدّهُ مجتمع معين في وقت معين أدباً. وقد لا يكون هذا

استنتاجاً مفيداً جداً، ولكنه بالتأكيد صحيح، وصحيح أيضاً فيما يتعلق «بالموسيقى» و«الدراما» و«الفن». في اللحظة التي نحاول تطبيق تعريف محدد، فإنك تجد أمثلة على ظواهر غير أدبية يمكن أن ينطبق عليها هذا التعريف وظواهر أدبية لا ينطبق عليها. وبطبيعة الحال إن معظم الأدب خيالٌ، ولكن يمكن أن يتفق معظم الناس على أن ليس كل خيال هو عمل أدبي (مثل الكتب الهزلية وقوافي الحضانة والمواد الإباحية). ومن ناحية أخرى تُعَدّ مجلات السفر (التي يُفترض أنها غير خيالية) من قِبل الكثيرين أدباً.

وبالتالي عندما نقرأ الأدب نصبح متورطين في مؤامرة، حيث يتآمر الناشر مع الكاتب على نشر شيء قد كتبه ذلك الكاتب. ويُقسِمُ الكاتب بأنه كتب هذا الكتاب بنفسه ولم يسرق المادة من كاتب آخر (أو في الواقع من سجلات الشرطة، إذا كانت قصة قصيرة متخيّلة). وينشر الناشر العمل في سلسلة من الكتب يتم تحديدها في فهرس كأدب. ثم يقرأ ناقدٌ ما الكتابَ، وينضم إلى المؤامرة من خلال قبول أنه في الواقع أدب. ثم يكتب الناقد مراجعة نقدية حول ذلك، حيث يحدد بأن الكتاب أدب «جيد» أو «سيء»، وفقاً لتجربة شخصية وقيم معينة. وإذا كان ناقداً جيداً، فسوف ينظر إلى صفات الأسلوب والبنية واستخدام اللغة والبصيرة النفسية والانعكاسات من القضايا الاجتماعية والحبكة وما شابه ذلك. ومن ثَمّ يأتي قارئ ويقرأ هذه المراجعة النقدية ويُحَفَّزُ لشراء الكتاب، ويرى أنه موضوع على الرف تحت عنوان «الأدب» أو «الخيال» في المكتبات المحلية. وتؤكد الدعاية المغالى فيها على حقيقة أن هذا

الكتاب رواية. ثم يقرأ القارئ العمل، جالباً طرق التفكير المستفادة من خلال التعليم لتكون مناسبة لقراءة الرواية. وإذا وَجدَ العمل أنه «جيد» فيوصي به إلى صديق. وبالتالي تكون جميع الأطراف قد تآمرت لتأكيد وجود عمل من الأدب.

كان ثمة إدراك بأن ما يُعَدّ «أدباً» و«أدباً جيداً» في أي مجتمع معين وفي أي وقت معين هو مسألة تقليد قامت بتمكين المنظّرين مواصلة النظر في كيفية تأسيس هذه التقاليد أو الأعراف وإمكانيات لأعراف بديلة. وهذا التقليد جعل من الممكن النظر للأدب بالمقارنة مع ظواهر ثقافية أخرى وفي ضوء النظريات التي تطورت لشرح هذه الظواهر.

تحذيرات الخطر

في التأويل الأدبي، ما لا يُترجَم، فإننا لا نستفيد منه شيء. وكلما بدا هذا الشيء على أنه ضرب من الجنون، كلما كان هناك ضرورة لأن يكون له طريقة أو أسلوب. صاغ الفيلسوف كارل بوبر مفهوماً مفيداً للغاية وهو «قابلية التحريف» للإشارة إلى سمة أيّة نظرية إذا توجب أن نعدّها علمية حقاً. يساعدنا هذا المفهوم أن نتعرّف على أن الكثير من مجالات الدراسة، بالإضافة إلى مجال العلوم الطبيعية، تتضمن معايير صارمة عن قيمة الحقيقة في النتائج التي توصلت إليها. أساساً، حتى تكون أية نظرية حقاً علمية يجب أن تكون «قابلة للتحريف». وهذا يعني أنها يجب أن تُصاغ بحيث يكون من الممكن التنبؤ بها تحت أي ظروف يمكن أن تثبت بطلانها. وبطبيعة الحال،

فإن الوجه الآخر لهذا هو أنه يجب أن يكون من الممكن أيضاً تقديم أدلة تثبت أنها صحيحة. ومثال واضح على علم زائف، وبعبارة أخرى نظرية زائفة، هو علم الفلك. فمن الواضح أنه من غير الممكن إثبات أو دحض تأثير الأجرام السماوية على مصائر الإنسان. فالحقيقة أن علم الفلك لا يمكن تحريفه مما يشجع الكثيرين على الإيمان به! وما لا يدركه الكثيرون، أو لا يريدون الاعتراف به، هو أن مفهوم «إثبات التحريف» يمكن أيضاً أن يُطَبّق على تفسيرات الأدب ونظرياته.

كما يتطلب تحليل أي عمل أدبي من أي منظور نظري انتباهاً شديداً للأدلة. فإذا نحينا جانباً المسألة المحيرة ما إذا كان أدباً أم لا، يمكننا النظر في التفسيرات الممكنة لأنشودة الأطفال عن الأنسة مافيت التي جلست بشكل لا ينسى على حزمة عشب تأكل خثارة اللبن ومصله، والتي أُخيفت لتبتعد على الفور من قِبل عنكبوت كبير، فإنه من الممكن، من حيث المبدأ، إثبات أو دحض، من خلال بحوث تاريخية صارمة، النظرية القائلة إن هذه الأنشودة تعكس عادات الأكل عند سكان البلدان الفقيرة. ولكن سيكون من الصعب جداً إثبات أو دحض صحة التفسير الذي يوحي بأن العنكبوت ترمز إلى الخوف الشائع بين فتيات الريف في وقت ما في العصور الوسطى الإنكليزية، وإلى تعرّض هذه الفتيات للاغتصاب من قِبل غرباء خفيين.

في تفسيري لكل من هذه النظريات الموضحة في هذا الكتاب، سأسعى إلى تحديد مشاكل تطبيقها على الأدب. إنَّ تسلسل النظريات غير مرتب زمنياً بشكل صارم، بالرغم من أنه كذلك جزئياً. وإنّ

النظريات التي تعتمد فكرياً ومنطقياً على نظريات أخرى تظهر بالتأكيد في وقت لاحق في الكتاب (مثل ما بعد البنيوية حيث تأتي بعد البنيوية، والنسوية بعد التحليل النفسي، إلخ). وكإنذار نهائي أودُ أن أذكّر القارئ بأن تفسير الأدب وفقاً لنظرية معينة يمكن أن يُعاد تفسيره وفقاً لنظرية أخرى وبشكل لا نهائي. وبكلمات الأستاذ موريس زاب في رواية ديفيد لودج «عالم صغير» التي تسخر من الباحثين في الأدب، «كل فك للتشفير هو ترميز أو تشفير آخر».

❖ ❖ ❖

التقليد الأدبي والنقد الجديد

تبدأ معظم الكتب المتعلقة بتطور النظرية الأدبية في إنكلترا بماثيو آرنولد، لأنه بَشّرَ باقتراب عصر يُعَدّ فيه الأدب من قبل نقاد ذوي نفوذ المستودع المركزي للقيم والثقافة الإنكليزية. وكان لهؤلاء النقاد تأثيرات دائمة على السبل التي من خلالها فهمت أجيال عديدة من الطلاب أهمية الأدب. وأسس كل من ف. ر. ليفس وت. س. إليوت، قبل كل شيء، فكرة وجود آثار أدبية لأعمال عظيمة من الأدب لا يمكن إنكارها. ألهمَ آي آي ريتشاردز، بتركيزه على التحليل النصي الدقيق، تطوير ما يسمى النقد الجديد في أمريكا.

ماثيو آرنولد (1822- 1888)

كان آرنولد معلماً وشاعراً وأستاذاً في الشعر في جامعة أوكسفورد، وكان رأيه أن للأدب، بصرف النظر عن صفاته الجمالية الممتعة، دوراً تربوياً في حياة الناس. وكان يؤمن بأن استمرار وجود الثقافة الإنكليزية مهدد بسبب نمو القيم غير المثقفة التي شجعها صعود الطبقة الوسطى والتي كانت تنتابها هواجس الثروة الماديّة. وبينما أعرب عن اعتقاده بأن الدين قد تم تقويضه بسبب نظرية داروين في التطور، أعرب أيضاً عن أمله في أن الشعر من شأنه أن يأخذ مكانته في قلوب الرجال. سيفسر الشعر الحياة لنا جميعاً وسيُعزينا كما كان يفعل دائماً منذ القِدَم. كما أطلق آرنولد تعريفه

الشهير للثقافة بأنها «أفضل ما تم التفكير به وأفضل ما قيل في العالم» («الثقافة والفوضى» 1869). وكانت هذه الثقافة حصناً منيعاً ضد حياة الطبقة العاملة الفوضوية وضد الأوهام التي عاشتها الطبقة المتوسطة البروتستانتية. ومن خلال الثقافة كان من الممكن أن يتحرر المرء من التعصب وأن يتحرك نحو وجودٍ عذبٍ ومنير. كما شجعت الثقافة «نمو وهيمنة إنسانيتنا السليمة، التي تتميز عن طبيعتنا الحيوانية» (المرجع نفسه).

إنّ المشكلة في أفكار آرنولد بالنسبة للكثير من المنظّرين الحاليين هي أن آرنولد كان يعتقد أن قيم الثقافة التي كان يعتنقها كانت صحيحة دائماً لكل عصر ولكل ظروف البشر. فجميع الناس، في جميع الأوقات، كانوا قادرين على التطلع إلى هذه المثل العليا نفسها. وإن جوهر الثقافة الحقيقية قد تجاوز التاريخ. وجد النقاد الحاليون صعوبة في مجاراة فكرة آرنولد أن الشعراء يمكنهم التوصل دائماً لحكمة صالحة ينقلونها للآخرين. أساساً، رأى آرنولد الأدب على أنه مجال المفكرين الذين لديهم مبادئ سامية واستبعد تعريفه كتابات جزء كبير من عامّة الناس.

ت. س. إليوت (1888- 1965)

بعد الحرب العالمية الأولى، تناول الشاعر الأمريكي المولد ت س إليوت تحدي آرنولد وبدأ في إعادة تقييم الثقافة الأدبية لإنكلترا. وبكلمات المُنظّر البريطاني تيري إيغلتون شرع إليوت في وظيفة «إنقاذ وهدم كلي لتقاليدها الأدبية» (إيغلتون 1983). كان إليوت مسؤولاً

إلى حدٍ كبير عن صياغة ما كان موجوداً بالفعل وهي قائمة موضوعة بشكل متقلقل: آثار الأدب الإنكليزي (وهي الأعمال الجيدة والعظيمة بشكل لا يقبل الجدل). جعل إليوت الشعر مركز نظريته وركّز تحديداً على القصيدة بوصفها نصاً. وبالنسبة له يجب أن يكون الشعر غير شخصي، حيث أكّد في مقالته «التقليد والموهبة الفردية» عام (1919) أن الشاعر لم يكن عنده «شخصية» ليُعبِّرَ عنها ولكن لديه وسيلة معينة. وكان الشعر بمثابة هروب من النفس: «ليس الشعر دورة مفككة من العاطفة، ولكنه فرصة للإفلات من العاطفة، وليس الشعر تعبيراً عن الشخصية، وإنما هروباً منها» (المرجع نفسه). كانت ظروف الشاعر الاجتماعية والشخصية ثانوية بالنسبة للشعر نفسه، ولا ينبغي للشاعر أو الشاعرة أن ينغمسا في التعبير عن عمق العاطفة، ولكن عليهما أن يسعيا إلى ما وصفه، في مقال كتبه بعنوان «هاملت» (1919)، «بالمكافئ الموضوعي»: وهو «مجموعة من الأشياء أو حالة أو سلسلة من الأحداث ستكون صيغة تلك العاطفة الخاصة». وينبغي أن تُنقَل العاطفة بطريقة غير مباشرة. ومن خلال إدراك القارئ للفهم الساخر للعالم وللمفارقات، ينبغي أن يتم تحدي القارئ وجعله يفكر. وهذا يعني بالطبع بأن آثار إليوت من الشعر الجيد محدودة النطاق للغاية: فقد وجد القليل في استخدام معظم الشعراء طيلة القرنين الماضيين!

عَدَّ إليوت الأدب (والشعر خاصة) معارضاً بشكل مباشر للعالم الحديث، حيث يمكن للشعر أن يوفر الخبرة العميقة التي لا يمكن للعالم الحديث مع ماديته النفعية أن يقدمها. ويمكن أن يسترد الشعر

خاصة مُثُلاً مفقودة من الكمال وينقل المعاني المعقدة التي لا نراها ببساطة. وقد أثّرت أفكار إليوت إلى حدٍ كبير في مجموعة من الأكاديميين في جامعة كامبردج، بما فيهم أي إي ريتشاردز و ف. ر. ليفس الذي أثّرَ بدوره على التفكير النقدي في الأدب.

تقرير نيوبولت

يجب أن لا نتجاهل أهمية سياسة التعليم الحكومي في دراسة الأدب في المدارس. وثمة تقرير حكومي بعنوان «تدريس اللغة الإنكليزية في إنكلترا» (1921)، كان مؤلفه السير هنري نيوبولت الذي شجع بقوة على دراسة الأدب الإنكليزي في المؤسسات التعليمية. فالتقرير مليء بالمشاعر التي تدين بالكثير لآرنولد وإليوت: «ليس الأدب مجرد موضوع للدراسة الأكاديمية، ولكنه أحد المعابد الأساسية للروح البشرية والتي على الجميع أن يتعبد فيها» والأدب «تجسيد لأفضل الأفكار من أفضل العقول، والاتصال الأكثر مباشرة وديمومة للتجربة من رجل لرجل آخر». بالنسبة لنيوبولت كان للأدب أيضاً وظيفة خلق الشعور بالهوية الوطنية، حيث يقوم «بتشكيل عنصر جديد من الوحدة الوطنية، ليربط بذلك الحياة العقلية في جميع الطبقات». وتم الإعراب عن كل هذه الأفكار بالطبع في أعقاب الحرب العالمية الأولى، لذا يجب أن يُنْظَر لها في هذا السياق.

أي إي ريتشاردز (1893- 1979)

يتعقّب ريتشاردز تركيز إليوت على القصيدة كنص، وهو – أي ريتشاردز – أكاديمي في جامعة كامبردج ولديه خلفية في علم الجمال وعلم النفس وعلم دلالات الألفاظ. وقد نشر رتشاردز كتاباً كان له تأثير على نطاق واسع في عام 1924 وهو «مبادئ النقد الأدبي» حيث ناقش فيه أن النقد يجب أن يضاهي دقة العلم ويُفرِّق بين اللغة «الانفعالية» للشعر واللغة «المرجعية» للأعمال غير الأدبية. وبالنسبة لريتشاردز إنّ الشعراء قادرون على التعبير عن فوضى العالم من حولهم والتحكم بها. كما يمكنهم التوفيق بين التناقضات وتجاوز الاهتمامات الذاتية. ويساعدنا الأدب على تقييم تجاربنا الشخصية، حيث ينقل نوعاً معيناً من المعرفة ليست واقعية أو علمية ولكنها معنية بالقيم.

أدخل ريتشاردز في كتابه «النقد العملي» (1929) أمثلة من أعمال قام بها طلابه وحاولوا فيها تحليل قصائد قصيرة مجهولة الهوية. وسرعان ما أصبح هذا التمرين الأسلوب القياسي لتدريب الطلاب في موضوع التحليل النقدي في بريطانيا العظمى وأمريكا على حدٍ سواء. وينطوي هذا التمرين على استبعادٍ قاسٍ لأي اعتبار في السياق، سواء أكان اجتماعياً أو تاريخياً، وعلى السيرة الذاتية للكاتب، حيث كان نطاقها محدوداً ولكن كان لها أثرٌ إيجابيٌ واحدٌ. وقد أنشأ هذا التمرين قراءة متأنية للنصوص الأدبية، وتحسَّرَ الكثير من المنظّرين لاحقاً على موت هذه المهارة. غادر ريتشاردز كامبردج في عام

1929 واستقر في جامعة هارفارد حيث أثّرَ عمله اللاحق إلى حدٍ كبير في تطوير ما أصبح معروفاً بالنقد الأمريكي الجديد.

وليم إمبسون (1906-1984)

كان إمبسون طالباً عند ريتشاردز عندما أنتج أوّل وأشهر عمل له «سبعة أنواع من الغموض» (1930). بالنسبة لإمبسون كان الغموض هو السمة المميزة للغته الشعرية. وكان يشاطر ريتشاردز شغفه لقراءة متعمقة للنصوص مما جعل الكثيرين يصاهرون بينه وبين النقد الأمريكي الجديد، ولكن في نواحٍ كثيرة، كان يعارض مبادئها الأساسية. وكان يفضل أن يُعالِج الشعر كنوع من الكلام الذي له استمرارية كبيرة مع وسائل التعبير العادي. كما أخذ بعين الاعتبار وبشكل جاد ما تصور بأنها نوايا المؤلف. فلم يدرس أعمالاً على انفراد ولكنه كان مهتماً في كيفية استخدام العبارات في السياقات الاجتماعية. بالنسبة له، كان التفسير المتماسك والنهائي للقصيدة مستحيلاً، حيث يمكن أن لا تعطي أنواع الغموض التي اكتشفها في الشعر أي تفسير محدد ونهائي. وكانت اللغة الشعرية موحية بالمعنى الذي لا ينضب أبداً. ولهذه الأسباب، لاقت أفكاره التعاطف مع القارئ العام أكثر من النقاد الأكاديميين الذين كانوا مهتمين عموماً بالتعريف الدقيق. كان إمبسون مفكراً شديد الغرابة، إذ لم يكن ينتمي لأية مدرسة، وكان شكوكاً جداً فيما يجب إعادة تقييمه.

النقد الجديد

اتخذ النقد الجديد الأمريكي الذي كان نشطاً من أواخر الثلاثينيات إلى أواخر الخمسينيات من القرن العشرين معظم أفكار إليوت وريتشاردز وكذلك أفكار إمبسون. وكان لهذه الحركة جذور في جنوب أمريكا الذي بقي متخلّفاً اقتصادياً لمدة طويلة، ولكنه بعد ذلك تأثر بالتحديث السريع. وكان لدى النقاد الروّاد تعاطف كبير مع ردود فعل مماثلة ضد التحديث السريع بين النقاد البريطانيين. وكان أبرز هؤلاء النقاد جون كرو رانسوم، ودبليو ك ويمزات، ومونرو سي بيردسلي، وكلينث بروكس، ومارك شورير.

وبالنسبة للنقاد الجدد، كان الشعر مركزياً بالنسبة لاهتماماتهم وكان يُرى على أنه دفاع شبه ديني ضد أنماط التفكير العلمية العقيمة. وكان من الممكن للعالم الغريب أن تدب فيه الحركة من جديد، وأن يظل الشعر بمنأى عن الماديّة السائدة في كل مكان. كانت القصيدة موجودة ككيان فريد وبدهي. فلا يمكن لها أن تعاد صياغتها، ولا يمكن التعبير عنها بخلاف ما كانت عليه. وكان كل عنصر في أيّة قصيدة في توازن متكامل مع العناصر الأخرى، مما يؤدي إلى تماسك البنية ككيان واحد. وكانت تُعَدّ القصيدة كائناً في حد ذاته، معزول عن كل من الكاتب والعالم من حولها. وكان هذا الرأي بالطبع متوافقاً تماماً مع إجراء ريتشاردز المسمى «بالنقد العملي».

ولكن لم يُنظر النقد الجديد إلى القصيدة على أنها منفصلة تماماً عن الواقع. فلم تكن، بعبارة أخرى، نهجاً شكلانياً تماماً ينطوي على فحص شكل الكيان المعزول فقط. كان يُنْظَرُ للقصيدة إلى حدٍ ما على أنها تدمج العالم الخارجي داخل نفسها. وفي الممارسة العملية ركّزَ النقد الجديد على التناقضات والتعارضات التي يمكن أن توجد في النص.

بالنسبة لجون كرو رانسوم، في مقال يدعى «النقد» (1937)، تخلق القصيدة انسجاماً وتماسكاً من فوضى الخبرة: «يُخلّدُ الشاعرُ في قصيدته ترتيباً للوجود الذي يتهاوى تحت لمساته باستمرار في الحياة الفعلية. وفي «لغة التناقض» (1942)، كتب كلينث بروكس بأن القصيدة «تدمج ما هو متنافر ومتناقض معاً».

وكتب دبليو ك ويمزات ومونرو سي بيردسلي مقالتين مؤثرتين تدعوان إلى أهمية إيلاء اهتمام كبير للنص، وعزلتا مغالطتين شائعتين في التفسير الأدبي. في «المغالطة المقصودة» (1946) نقد هذان الناقدان الميل إلى الخلط بين ما يقصده الكاتب في كتابة العمل الأدبي وما هو في الواقع هناك على الصفحة. ولكن لا ينبغي لأحد أن يتكهن بما أراد الكاتب أن يقوله. أما في «المغالطة العاطفية» (1949) انتقدا القراء الذين يخلطون بين ردود فعلهم العاطفية تجاه عمل ما وما تحكيه القصيدة حقاً لهم. وأنّ الطريقة التي يؤثّر بها عمل ما على القرّاء يمكنها بسهولة أن تطمس رؤيتهم. وجدت هذه الآراء أصداء لها في وقت لاحق في نظرية ما بعد البنيوية، بالرغم من أن لدى هذه النظرية مفهوماً مختلفاً عن طبيعة أي نص.

ركّز النقد الجديد بشكل واضح وفي الغالب على الشعر ولكن وسع كاتب واحد، وهو مارك شورير، مبادئه الرئيسة لتشملَ تحليل النثر الروائي. وفي مقال «الرواية ومصفوفة التشابه» (4919) يهتم شورير بما توحيه أنماط الصور والرموز من اللاوعي الموجودة في جميع أشكال الخيال والتي تتجاوز بشكل واضح نوايا المؤلف. وغالباً ما يتنافى المعنى مع الحس السطحي ولكن يبدو أن هذه النظرية تعطي تصوراً لنهج تفكيكي، ويؤكد شورير في واقع الأمر حقيقة أن الخيال الروائي يتمكن دائماً في نهاية المطاف من دمج جميع التناقضات الواضحة في كلٍ متماسك.

مدرسة شيكاغو

ولّدَ النقد الجديد أيضاً مجموعة من النقاد كان لهم وجهات نظر مماثلة ولكن مهرطقة بشكل أساسي، وكانوا يُعرَفون باسم «مدرسة شيكاغو» أو «أتباع أرسطو الجدد». وكانوا نشطين من أواخر الثلاثينيات حتى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. كانت الشخصية المحورية هي ر. س. كرين في جامعة شيكاغو. وكانت أفكارهم مستمدة أساساً من أرسطو وكان عندهم رد فعل ضد مبادئ النقد الجديد التي كان جُلَّ اهتمامها الشعر ورفضه للتحليل التاريخي. كما وكانوا يؤمنون بتطبيق أيّة طريقة تحليلية بدت لهم مناسبة لأية قضية معينة. وكانت هذه الطريقة مجدية في دراسة بنية السرد في الرواية. اعترف الناقد واين سي بوث في كتابه «البلاغة النثرية» (1961) بأنه كان مديناً «لأتباع أرسطو الجدد»، حيث درس الوسائل أو التقنيات البلاغية التي استخدمها الكاتب

للاتصال مع القرّاء، ومَيّزَ بشكل هام بين المؤلف الفعلي و«صوت المؤلف» في العمل الأدبي. كما مَيّزَ بين الراوي «الموثوق به» و«غير الموثوق به» وعززَ الرأي القائل إن المؤلفين ينوون فعلاً فرض قيمهم على القارئ من خلال وجود الراوي «الموثوق به».

ف. ر. ليفس (5-1978189

و د. ه. لورانس (1885- 1930)

كان للناقد ليفس دورٌ أساسي في وضع الإنكليزية ودراسة الأدب الإنكليزي في قلب مناهج المدارس والجامعات في إنكلترا. وكيفما رأينا تراثه النقدي فإن دراسة العلوم الإنسانية في إنكلترا تدين بالفضل الكبير لجهوده. كانت مقالاته ذات أهمية خاصة حيث نُشِرَت في كتابه «التعليم والجامعة» (1943). وكان مهتماً جداً بالوظيفة العملية للنقد وليس بوضع نظريات حول هذا الموضوع، كما عدَّ النقد والفلسفة أنهما أنشطة منفصلة تماماً. وتبنّى ليفس طرائق ريتشاردز في النقد العملي بالإضافة إلى التركيز على النص المحدد الذي أكّد عليه النقاد الجدد. بالنسبة لليفس ينبغي على النص أن يحتوي في داخله على التسويغ الكامل لماذا النص كما هو وليس غير ذلك. وإنّ أوّل مرحلة في عملية التحليل هي التمحيص الدقيق للنص (حيث أعطى اسم «تدقيق» للمجلة التي أسسها في هذه المجلة التي أسسها وحررها من عام 1932 حتى 1953). وقاد مثل هذا التدقيق في نهاية المطاف إلى إنشاء «حياة» النص (وهو مصطلح لم يُعرَّفْ أبداً)، وقربه من الخبرة وقوته المعنوية.

في كتابه «إعادة التقييم» (1936)، رسمَ ليفس التقليد الشعري الإنكليزي «الصحيح» وفقاً للخطوط التي حددها إليوت، وفي كتابه «التقليد العظيم» (1948) قامَ بتأسيس التقليد الليفسي (وهذه الكلمة دخلت في الحديث النقدي العام) من الروايات الإنكليزية العظيمة. وقد شجع أعظم الروائيين عنده (جين أوستن، وجورج إليوت، وهنري جيمز وجوزيف كونراد و(معاصر ليفس د. ه. لورانس)، وفقاً لليفس، الوعي الإنساني الكامل في وجه الماديّة والتكنولوجيا. وعلى عكس ريتشاردز والنقاد الجدد، جلبَ ليفس الوعي الاجتماعي والسياسي وأدخلهما في تحليلاته.

ردد الكاتب د. ه. لورانس، الذي أعجب ليفس إعجاباً كبيراً، آراء وميول ليفس. في مقالته «الأخلاق والرواية» (1925) كتب لورانس: «إذا كشفت الرواية عن علاقات حقيقية وحيَّة، فإن ذلك يكون عملاً أدبياً وأخلاقياً، مهما كانت ماهية هذه العلاقات». وفي مقالته «لِمَ الرواية هامة» (1936) نجد أن مفهوم «الحياة» عنده غامض ومبهم مثل تعريف ليفس: «أن نكون على قيد الحياة، أو أن يكون الإنسان على قيد الحياة، وأن يكون كامل الإنسان على قيد الحياة: تلك هي المسألة. وفي أفضل حالاتها، الرواية، والرواية في أعلى درجاتها، يمكن أن تساعدك».

وقد عَدَّ الكثيرون ليفس وإيديولوجية مجلة «التدقيق» على أنها نخبوية (أي للنخبة فقط) بشكل أساسي: إنَّ روحك آمنة حقاً إذا درست الأدب تحت كنف ليفس أو تحت ظل الليفيسيون على الأقل.

❖ ❖ ❖

الشكلانية الروسية

اهتم الشكلانيون الأمريكيون والروس على حدٍ سواء بدراسة ما كان أدبياً على وجه التحديد حول أي نص. وكما لاحظنا في مقدمة هذا الكتاب، كان تعريف مفهوم «أدبية» عملية مستحيلة فعلياً؛ وذلك لأن سمات هذا المفهوم ليست فريدة من نوعها، ولأن البيانات الصحيحة عن كل الأعمال الأدبية ليست مفيدة جداً على وجه العموم. وقد تطورت الشكلانية المبكرة بشكل مستقل تماماً في أمريكا وروسيا ولكن الشكلانية الروسية، التي ازدهرت خلال مرحلة ما قبل وبعد الثورة في روسيا، هي ما كان لها الآثار بعيدة المدى بشكل أكبر.

وكما يوحي اسمها، وخصوصاً الشكلانية الروسية، كانت الشكلانية مهتمة بتحليل الشكل وبنية النص واستخدامه للغة أكثر من المحتوى أو المضمون. أراد الشكلانيون أن يؤسسوا أساساً علمياً لدراسة الأدب. وكانت عقيدة الشكلانيين الروس المبكرة متطرفة: فقد كانوا يؤمنون بأن المشاعر الإنسانية والأفكار التي يتم التعبير عنها في الأعمال الأدبية ثانوية، وقدّموا السياق فقط من أجل تطبيق التقنيات الأدبية. وخلافاً للنقد الجديد في أمريكا، لم يهتم الشكلانيون بالدلالة الثقافية والأدبية للأدب، ولكنهم كانوا يرغبون في استكشاف كيف تستطيع مختلف التقنيات الأدبية أن تنتج تأثيرات جمالية معينة.

المراحل الثلاث

وقد قيل إن ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات. تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من «الآلة» له تقنيات مختلفة وله أجزاء تعمل. وعَدّت المرحلة الثانية الأدب على أنه «كائن حي»؛ أما المرحلة الثالثة فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن «أنظمة». وممن أثروا في المرحلة المبكرة للشكلانية الروسية بشكل خاص فيكتور شكلوفسكي.

فيكتور شكلوفسكي (1893-1984)

كان رائداً في مجموعة من نقاد الأدب وكان مقرها في سان بيترسبرج، والمعروفة باسم «أوباياز». وقد شجع هؤلاء النقاد الأدب والفن التجريبي. كانت مقالته «الفن كتقنية»، والتي نُشِرَت في عام 1917، بمنزلة بيان للمجموعة. وصاغ في هذا المقال العديد من المفاهيم التي كانت ذات أهمية حاسمة لفهم الفرضيات الفلسفية للشكلانية الروسية. وكان أولها مفهوم «المألوفية» (habitualisation). وهذا يشير إلى حقيقة أنه كلما أصبحت الأشياء مألوفة أكثر بالنسبة لنا، كلما أصبح وعينا أو إدراكنا بها أقل: «... عندما يصبح التصور اعتيادياً، فإنه يصبح تلقائياً». ويتعلق بهذه الفكرة ما ذكره شكلوفسكي عن طريقة التفكير «الجبرية». ومن خلال «المألوفية» نصبح نفكر بالأشياء بشكل عام جداً، ويصبح تصورنا لها فقط بطرق أقرب إلى الرموز الجبرية. وبالتالي يفقد الكرسي على سبيل المثال فرديته ويصبح مجرد شيء نجلس عليه. فلم نعد نرى تركيبته أو

لمعانه أو دقة تصميمه إلخ. وهذا ما يقودنا إلى مفهوم شكلوفسكي الثالث والأكثر أهمية وهو الإفراد (defamiliarisation)، (والذي يعني حرفياً «جعل الشيء غريباً»). ويُعَدّ الإفراد الوظيفة الأساسية للفن: «إن الفن موجود ليستردَ المرءُ الإحساس بالحياة، وهو موجود لكي يجعل المرء يشعر بالأشياء، وليجعل الحجر يبدو حجراً. إنّ غرض الفن هو إضفاء الإحساس بالأشياء كما نتصورها وليس كما نعرفها». ثم ينتقل ليشرح كيف استخدم بوعي بعض الكتّاب العظماء (مثل تولستوي وبوشكين) تقنية «الإفراد». ونجد أيضاً في هذا المقال الصياغة الشهيرة التي توضح أولويات علم الجمال الشكلاني الروسي أن: «الشيء أو المجسم ليس مهماً».

نظريات السرد

احتلت نظريات السرد مكانة بارزة في الفكر الشكلاني الروسي، ولا سيما التمييز بين «القصة» و«الحبكة». ولم يكن هذا، بالطبع، جديداً في نظرية الأدب، إذ يعود هذا التمييز على الأقل إلى أرسطو الذي كان يَنظرُ للحبكة (mythos) أو «ترتيب الأحداث» على أنها مختلفة بوضوح عن القصة التي تستند عليها. فعلى سبيل المثال، يختلف التسلسل الزمني للأحداث في التراجيديا اليونانية بشكل واضح عن التسلسل الزمني للأحداث التي ترويها. وعادة ما تبدأ التراجيديا بتقديم تقرير عما حدث من قبل، ثم يغوص المشاهدين في الأحداث (في منتصف الأحداث تماماً)، مع إشارات عرضية إلى مراحل مبكرة في القصة.

طَوَّر بوريس توماشيفسكي مفهوماً آخر صاغه شكلوفسكي أوّل مرة في مقالته عن رواية الكاتب الإنكليزي لورانس ستيرن وهي بعنوان «تريسترام شاندي». تُسمى المادة الأساسية من القصة فابيولا (fabula)، وقد قام توماشيفسكي بمناقضة هذا المصطلح مع مصطلح سوجيت (suzhet) ومعناه القصة كما تُروى فعلياً. ويمكن لفابيولا واحدة توفير مواد لكثير من السوجيت وهذه فكرة اتخذها فيما بعد الشكلانيون وارتبطت في وقت لاحق بالبنيوية. ليست هذه الفوارق الشكلانية في جوهرها عبارة عن إعادة صياغة لمفاهيم أرسطو؛ لأن الشكلانيين الروس تصوروا آثار وأغراض السوجيت بشكل مختلف عن آثار وأغراض الحبكة عند أرسطو. بالنسبة لأرسطو، لا بد أن تكون الحبكة معقولة، ولديها درجة من الحتمية وتوفر نظرة ثاقبة في حالة الإنسان. أما بالنسبة للشكلانيين الروس، من جهة أخرى، فإن وظيفة الحبكة هي تغريب ما نلاحظ، وأن تجعلنا على بيّنة من سطحية عملية الخلق الأدبي.

وكان لدى الشكلانيين الروس مفهوم غريب عن «الدافع» (motivation)، إذ استخدموا المفهوم ليس بمعنى «نية أو غرض»، ولكن في ما يتعلق بالمفهوم البنيوي لكلمة «حافز» (motif). وكان توماشيفسكي أول من أوضح التمييز بينهما. إنه وحدة بناء: وأصغر وحدة من الحبكة، كتصريح واحد، أو عمل، على سبيل المثال. وقام توماشيفسكي بالتمييز بين الحافز «المقيد» و«الحر». بالنسبة للحافز «المقيد» فإنه ضرورة تقتضيه القصة الأصلية (على سبيل المثال، العقد مع مفستوفيليس في عمل غوته «فاوست») ولكن الحافز «الحر» ليس

ضرورياً بالطريقة نفسها. إنه جزء من حيلة العمل (على سبيل المثال، قرار غوته أن يبدأ المشهد «بمقدمة في السماء» في بداية مسرحيته). وقد جاء مصطلح «حافز» (motif) لأن الشكلانيين الروس تصوروا أفكاراً ومواضيع العمل أنها ثانوية، أو أنها دوافع (بالمعنى المعتاد غالباً) للتقنيات الأدبية. وجادلوا بأن الوعي المستمر للتمييز بين الحافز «المقيد» و«الحر» ضروري لأنه عندما تُدخَلُ أداة غير مألوفة أو حافز «حر»، فإن ذلك يفيد لفترة من الوقت في أن يجعلنا على بيّنة من اصطناعية النص ولكن في نهاية المطاف تصبح هي أيضاً – أي الأداة – مألوفة أو تقليدية. على سبيل المثال، عندما أصبح اللعب بالوقت هو المعيار، سواء في الأدب أو في السينما، لم تَعُد لتلك الأداة مفعول أو تأثير تغريبي.

يان موكاروفسكي

عادة ما يُصنَّفُ يان ماكاروفسكي مع البنيويين ولكن تكمن جذوره في الفكر الشكلاني الروسي وهو بالتأكيد شخصية هامة في المرحلة الانتقالية. كان عضواً في حلقة براغ اللغوية التي تأسست في عام 1926. وقد طَوَّرَ مفهوم شكلوفسكي عن الإفراد أو التغريب بشكل أكثر انتظاماً وذلك باستخدام مصطلح «الأمامية» بدلاً من الإفراد أو التغريب. وقد عَرَّفَ هذا المصطلح على أنه «التشويه الجمالي المتعمّد للمكونات الأدبية». وبالنسبة ليان موكاروفسكي تقوم «الأمامية» «بأتمتة» جوانب النص الأخرى التي تكون على مقربة منه. وهذا يعني أنها تجعلنا لا نحس بهذه الجوانب أبداً. وأصبحت الأشياء

الأخرى، إذا أردنا استخدام مصطلح شكلوفسكي مرة أخرى، كثيرة الألفة بالنسبة لنا. ويأتي مصطلح «الأمامية» بوضوح من الفنون البصرية (كالرسم والتصوير الفوتوغرافي إذا أردنا الأمثلة الأكثر وضوحاً). ومن خلال التركيز (عن طريق المنظور أو تعديل العدسة) على الشخصيات أو الأحداث في صدارة (أو «مقدمة») الصورة، فإن «خلفية» الصورة لا تخضع لانتباهنا الواعي. وقد يجعل «الإفراد» أو التغريب ما هو مألوف يبدو غريباً فقط في حين تكشف «الأمامية» عن العمل أنه بنية معقدة ومترابطة. فليس من الغريب، بالتالي، أن المفهوم قد اتُخِذَ من قِبَل أكثر المنظّرين البنيويين صراحة. ويمكن مقارنته مع مفهوم «العنصر المهيمن» الذي طوره رومان جاكوبسون.

وخلافاً للشكلانيين الروس السابقين لم ينظر موكاروفسكي للمجسم أو الشيء الذي كان يعالجه العمل الأدبي على أنه ذو أهمية ثانوية. في الواقع، أكد موكاروفسكي على التوتر الديناميكي بين الأدب والمجتمع في إنشاء أو خلق الأدب. كما رأى بأن للمجسم أو الشيء وظائف عديدة. وغالباً ما تكون الوظيفة الجمالية واحدة فقط من الوظائف الكثيرة. وثمة مثال بسيط وواضح هو أن الكنيسة يمكن أن تُعد مكاناً للعبادة وعملاً فنياً في آن واحد. ويمكن أن يكون خطاب ما بلاغة سياسية أو قانونية، وأيضاً عملاً فنياً. (ويمكن القول جدلاً إن هذا هو الحال في العديد من خطابات ونستون تشرشل وبالتأكيد في خطابات عديدة في مسرحية شكسبير «يوليوس قيصر».) وما يمكن أن يعد فناً يتغير في علاقته الوثيقة بأذواق وتفضيلات مجتمع معين. في «الوظيفة الجمالية، المعيار والقيمة

كحقائق اجتماعية» (1936)، يناقش موكاروفسكي بأن الوظيفة الجمالية لا يمكن أن توجد بمعزل عن مكانها وزمانها، ولا توجد دون النظر إلى الشخص الذي يقيّمها. فقد ميَّزَ بين «الشيء المادي»، الكتاب الفعلي أو غيرها من الأشياء الملموسة، و«الشيء الجمالي» الذي لا يمكن أن يوجد إلا في عقل الشخص الذي يفسر ذلك «الشيء المادي».

مدرسة باختين

إنَّ إسناد العديد من الأعمال الهامة لميخائيل باختين هو أمر متنازع عليه. لقد عمل ثلاثة منظرين بشكل وثيق معاً، ولذلك لا تكون عملية الإسناد الدقيقة ممكنة. كان المساعدون الثلاثة هم ميخائيل باختين وبافل ميدفيديف وفالنتين فولوسينوف. وكطالب ومعلم في العشرينيات من القرن العشرين، بدأ باختين في اتخاذ موقف حاسم ضد الروسية الشكلانية ولكن أفكار المفكرين الثلاثة قد تُعَدّ شكلانية في اهتماماتها بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية، وكذلك كان الرجال الثلاثة يؤمنون بالطبيعة الاجتماعية للغة، ويُظهِرونَ تأثرهم الواضح بالفكر الماركسي. ولكنهم كانوا يختلفون عن الماركسيين التقليديين في افتراضاتهم بشأن العلاقة بين اللغة والإيديولوجيا. فبالنسبة لهم، ليست الإيديولوجيا إنعكاساً للظروف الاجتماعية والاقتصادية ولكنها مشروطة بالوسيلة التي تتجلى من خلالها: ألا وهي اللغة. واللغة حقيقة ماديّة حيث تتغير معاني الكلمات وفقاً للمواقف التاريخية والاجتماعية

المختلفة التي تُستخدم من أجلها. في الواقع إنّ تعدد المعاني حالة طبيعية من اللغة. ويكشفُ انعكاس التفاعل الاجتماعي (في الرواية على سبيل المثال) هذه التعددية في المعاني. والرواية التي تُجسِّدُ صوتاً واحداً للمؤلف هي، في الحقيقة، تشويه للغة الطبيعية، إذ أنها تفرض وحدة الرؤية حيث لا توجد بطبيعة الحال. وقد كان المونولوج دائماً جنساً أدبياً غير طبيعي.

طوَّرَ باختين، على وجه الخصوص، هذه الأفكار فيما يتعلق بالنصوص الأدبية، وبشكل أساسي في ثلاثة أعمال: «المشاكل في فن دوستويفسكي» وهي النسخة المنقحة «لمشاكل في شعريات دوستويفسكي» (1963)، و«رابليه وعالمه» (1966). رأى باختين بأن كل اللغة تشترك في طبيعة الحوار. وكل خطاب يُستوحى من الكلام السابق ويتوقع استجابة مستقبلية. وتبدو اللغة دائماً أنها تشجع التفكير في طبيعتها الخاصة. في هذا الصدد، لا يزال باختين في جوهره شكلانياً. وقد كتب باختين في كتابه «ما قبل تاريخ الخطاب الروائي» (ربما كُتِبَ في عام 1940 ولكنه نُشِرَ لأوّل مرة في روسيا عام 1967): «بدرجة أكبر أو أقل، كل رواية هي نظام حواري يتكون من صور «اللغات» والأساليب والوعي المحددة التي لا يمكن فصلها عن اللغة. وإن اللغة في الرواية لا تُمثِّلُ فحسب ولكنها في حد ذاتها بمنزلة موضوع التمثيل. ينتقد الخطاب الروائي نفسه دائماً».

رومان جاكوبسون (1896-1982)

كان رومان جاكوبسون جسراً بين الشكلانية الروسية والبنيوية. وقد كان عضواً مؤسساً لدائرة موسكو اللغوية حيث تكشف جميع كتاباته عن مركزية النظرية اللغوية في فكره، وخاصة تأثير سوسيور (انظر الفصل 3). كما كان أحد المؤيدين المتحمسين للشعراء التجريبيين. في عام 1920، انتقل جاكوبسون إلى تشيكوسلوفاكيا وساعد على تأسيس دائرة براغ اللغوية المؤثرة. وبسبب الغزو النازي لتشيكوسلوفاكيا في عام 1939، غادر البلاد واستقر أخيراً في الولايات المتحدة في عام 1941.

وبصرف النظر عن بحوثه اللغوية اكتسب جاكوبسون احتراماً بسبب تحليلاته اللغوية الدقيقة جداً لأعمال أدبية كلاسيكية. وكان هو وكلود ليفي شتراوس، عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي، زملاء في مدرسة البحوث الاجتماعية الجديدة في نيويورك اعتباراً من 1941 حيث تعاونا على تحليل قصيدة لبودلير بعنوان «الدردشات». ولم يصبح هذا التحليل مشهوراً فقط بوصفه تحليلاً بنيوياً نموذجياً بل أيضاً جذب الكثير من الانتقادات السلبية. حاول جاكوبسون أن يقوم بالعمل الشاق المتمثل في محاولة تعريف «الأدبية» من الناحية اللغوية. وتقدم مقالته «اللغويات والشعريات»، التي ألقاها في مؤتمر عُقِدَ في عام 1958 ونُشِرَت على أنها «أسلوب في اللغة» في عام 1960، تقدم أوضح تعبير عن أفكاره بشأن هذا الموضوع.

حتى عندما ننقل عملاً أدبياً ما من وسط إلى آخر، كما يجادل (على سبيل المثال عندما ننقل رواية ما إلى فيلم سينمائي، أو ملحمة إلى كتاب فكاهي) فإنه يتم الحفاظ على سمات هيكلية معيّنة، «بالرغم من اختفاء شكلها اللفظي». إنَّ العديد من ميزات عمل ما لا تقتصر على اللغة التي يُعبَّرُ عنه بها. وإن «قيمة الحقيقة» لأي عمل، على سبيل المثال، أو أهميتها بكونها أسطورة هي بشكل واضح «كيانات خارج نطاق اللغة». و«تتجاوز مثل هذه الجوانب قواعد النظم وقواعد اللسانيات بشكل عام».

ويبدو أن جاكوبسون هنا قد ذهب أبعد من النهج الشكلي البحت ولكن، في الوقت الذي يكشف فيه عن وعيه لهذه الأبعاد، يكون راسخاً في تقييد نفسه بما هو لغوي بحت: «... ليس ثمة أي بيان رسمي يدرس أذواق الناقد الخاصة ووجهات نظره حول الأدب الإبداعي يمكن أن يكون بمنزلة بديل عن التحليل العلمي الموضوعي للفن اللفظي». وفكرة أخرى له والتي تبين أنها ذات أهمية خاصة بالنسبة للنظرية الأدبية الحديثة وهي الجزم بوجود قطبين أساسيين للخطاب المنظم والتي يمكن تتبّعهما في كل نوع من المنتجات الثقافية: وهما الاستعارة والكناية. وقد تطورت هذه الفكرة نتيجة البحث في الاضطراب العقلي وفقدان القدرة على الكلام (والتي يطول شرحها في «أصول اللغة»، عام 1956، والتي نشرها بالاشتراك مع موريس هالي). وفي جملة «عبرت السفينةُ البحرَ»، يمكن أن تكون الجملة مجازية أو استعارية عن طريق اختيار فعل مختلف، على سبيل المثال، بمقارنة حركة السفينة بحركة المحراث («حرثت السفينةُ البحرَ).

والكناية هي استخدام وسيلة سمة شيء ما للإشارة إلى الأمر برمّته. فعلى سبيل المثال يمكن أن يشير العمق للبحر («وعبرت السفينةُ العمقَ»). تعتمد الاستعارة على مزيج من الأشياء ليست بالضرورة أن تكون مرتبطة أو متجاورة، بينما تَستخدمُ الكنايةُ السمات المرتبطة ببعضها ارتباطاً وثيقاً.

وأدّى هذا لاستخلاص جاكوبسون لبعض الخصائص المثيرة للاهتمام لمدارس أدبية مختلفة وفقاً لمواقف تلك المدارس على محور الاستعارة والكناية: «وقد تم الاعتراف بأسبقية العملية الاستعارية في المدارس الأدبية الرومانسية والرمزية مراراً وتكراراً، ولكنها لا تزال غير مدركة أن الكناية هي الغالبة والتي تكمن وراء (وهي أيضاً ما تحدد) ما يسمى بالاتجاه «الواقعي» الذي ينتمي إلى مرحلة وسيطة بين انحدار الرومانسية وصعود الرمزية. وتعارض هذه العملية كل منهما على حدٍ سواء».

طَوَّرَ جاكوبسون مفهوم الإفراد أو التغريب ومفهوم «الأمامية» للتمييز بين مدارس الفكر النقدي والأدبي. في المنظومة الديناميكية لأي عمل أدبي تكون العناصر منظّمة فيما يتعلق ببعضها بعضاً كأمام وخلف.وقد تمت الإشارة للعنصر الأمامي في وقت لاحق من قبل الشكلانيين الروس باسم «المهيمن». وقد عَدَّ جاكوبسون العنصر «المهيمن» واحداً من أهم المفاهيم الشكلانية اللاحقة حيث عرَّفه على أنه «العنصر المركّز للعمل الفني؛ فهو ما يحكم ويحدد ويحوّل العناصر المتبقية». وقد تتغير وتتطور الأشكال الأدبية نتيجة «لتحول المهيمن». وكان يعتقد بأن النظرية الأدبية (أو فن الشعر) لأي حقبة

معينة قد تكون محكومة «بالمهيمن» الذي ينبع من نظام غير أدبي. فعلى سبيل المثال، تم اشتقاق نظرية شعر عصر النهضة من الفنون البصرية، ونظرية الشعر الواقعي من الفن اللفظي أو الفعلي. إنَّ العناصر الأساسية للنظام لا تتغير (كالحبكة والأسلوب وقواعد الجملة، إلخ) ولكن تتغير وظائف هذه العناصر.

❖ ❖ ❖

البنيوية

تحدت البنيوية العديد من المعتقدات الباقية في الذهن من النقاد والقراء على حدٍ سواء: كالافتراض بأن العمل الأدبي يُعَبِّرُ عن عقل الكاتب وشخصيته وأنه يخبرنا ببعض الحقائق الأساسية عن الحياة البشرية. ويصرّح البنيويون بوضوح بأن الكاتب قد مات، وأن الخطاب الأدبي ليس له وظيفة حقيقية. في مقال من عام 1968، وضع المنظّر الفرنسي رولان بارت رؤية بنيوية ربما في أقوى شكل لها حيث ادعى بأن الكتّاب لديهم فقط القدرة على مزج الكتابات الموجودة مسبقاً وإعادة تركيبها. ولا يمكنهم استخدام الكتابة للتعبير عن أنفسهم ولكن يمكنهم فقط التعليق على اللغة، التي صيغت مسبقاً، وعلى الثقافة التي تم التعبير عنها أساساً في اللغة (بكلام بارت هي «دائماً مكتوبة مسبقاً»). كما يصف البنيويون أنفسهم أنهم معارضون للإنسانية لأنهم يعارضون جميع أشكال النقد الأدبي التي يكون فيها المعنى متصلاً بالإنسان. وبالطبع، إذا أمكن إثبات صحة كل هذه المعتقدات، فيستطيع الكتّاب كذلك أن ينحّوا جانباً أقلامهم وأن يصلوا إلى إبرهم للحياكة.

فيرديناند دي سوسير (1857- 1913)

لقد أثّرت المفاهيم التي صاغها هذا الرجل في النظرية الأدبية الحديثة إلى حدٍ كبير. وهو متضمن هنا بين البنيويين لأن هذا هو

المكان الذي برز فيه نفوذه القوي بشكل خاص ولكن تَعُمُّ الفروق التي وضعها هذا الكاتب أوَّل مرة كل النظرية الثقافية. إذا كان هناك بعض الحقيقة في الادعاء بأن كامل الفلسفة الغربية ليست سوى سلسلة من الحواشي لأفلاطون، فإنه يمكن قول الشيء نفسه عن العلاقة بين النظرية الثقافية (ومن هنا يأتي كونها أيضاً أدبية) وفرديناند دي سوسيور.

ومن الأمور الهامة بالنسبة للنظرية البنيوية هو التمييز بين «اللغة» (langue) و«اللغة» (parole). بالنسبة للغة (langue) فهي النظام الذي نشترك فيه جميعاً، والذي نستند عليه دون وعي عندما نتكلم؛ أما اللغة (parole) فهي اللغة كما ندركها في الواقع في تعابيرنا الفردية. وبالنسبة لسوسير، الدراسة السليمة للسانيات هي النظام الأساسي التحتي وليست التعابير الفردية. كما سعى نقاد الأدب البنيويون لدراسة القواعد أو النحو التي يستند عليها أي عمل ما وليس دراسة خصوصياتها.

وثمة تمييز آخر مشهور أدلى به سوسيور وهو بين «الدال» و«المدلول». بالنسبة له، لا تشير الكلمات مباشرة إلى الأشياء. بعبارة أخرى ليس ثمة أيَّة علاقة واضحة بين الكلمة والشيء الذي تشير إليه. إنَّ الكلمات هي علامات لها جانبان: «الدال» و«المدلول». فما هو مكتوب أو منطوق هو «الدال» وما يتم التفكير به عندما تُكتَبُ الكلمة أو تلفظ فهو «المدلول». ويُنْظَرُ للمعنى ليس من خلال علاقة الكلمة بشيء ما ولكن من خلال فهمها على أنها جزء من نظام من العلاقات، أو جزء من نظام من العلامات. ويمكن أن يُطَبَّق هذا

النمط من التحليل ليس فقط على اللغة ولكن على مجموعة واسعة من الظواهر. وإن أكثر وأسهل إيضاح لهذا المبدأ بحيث يسهل فهمه هو نظام إشارات المرور. إن الألوان الأحمر والبرتقالي والأخضر ليس لها معانٍ أصيلة ولكنها تعني «قف» و«جاهز» و«انطلق» فقط من خلال علاقتها ببعضها بعضاً في سياق مجموعة من إشارات المرور. ويُطْلَقُ على العلم الذي يدرس هذا النظام من العلامات اسم السيميائية أو السيميولوجيا، والذي يتصل بالبنيوية؛ ولكن تهتم البنيوية أيضاً بالنظم، مثل علاقات القرابة، والتي لا تستعين بالعلامات. في هذا الصدد، تكشف البنيوية أن لها جذوراً مهمة في الأنثروبولوجيا التي كان من روادها كلود ليفي شتراوس. وتنبع الأهمية الأساسية للبنيوية لدراسة الأدب من رغبتها في معرفة البنى التحتية لأنظمة العلامات. وذلك لأن الافتراض هنا هو أن مثل هذه البنى تكون أساسية أكثر من الشكل وأكثر من المفاهيم التقليدية للشكل الأدبي. ويُنظَرُ للبنى على أنها ما يُسهّل ظهور أو بروز المعنى.

السيميائية

كثيراً ما يُستخدَمُ مصطلح «السيميائية» (أو المصطلح البديل «سيميولوجيا») وهو ذو ارتباط وثيق بالنظرية البنيوية. في القسم السابق، كان يُشار إليه على أنه علم العلامات. وقد قيل إن البنيويين الأدباء أصبحوا منخرطين حقاً في السيميائية، ولذلك يجب علينا توضيح بعض الفروق. إنَّ البنيوية، بالمعنى الدقيق للكلمة، هي أسلوب للتحقيق في شيء ما، في حين يمكن وصف السيميائية بأنها مجال للدراسة، وميدانها هو أنظمة العلامات.

أولاً: سي أس بيرس (1839- 1914)

أوضح الفيلسوف الأمريكي سي أس بيرس ثلاثة فوارق بين الأنواع المختلفة من العلامة (بالمعنى الذي استخدمه سوسيور). أولاً: «أيقوني» هو علامة تشبه المشار إليها. (على سبيل المثال في علامات الطريق ثمة صورة لسفينة بالقرب من ميناء، أو سيارة تسقط من على رصيف مائي)، وما تزال كلمة «أيقونة» تُستخدَمُ بالطبع للصور التي تمثل مريم العذراء في الكنيسة الأرثوذكسية الروسية. في أيامنا تُستخدَمُ عادة هذه الكلمة للإشارة إلى تلك الصور القليلة التي تحدد الوظائف المختلفة في جهاز الكمبيوتر. ثانياً: «الدلالية» هي علامة مرتبطة، أحيانا سببياً، بالمشار إليه (مثل التدخين كونه علامة تشير إلى النار، أو علامة الفلاش التي هي بمنزلة تحذير لخطر الكهرباء). ثالثاً: «الرمزية» هي علامة لها فقط علاقة تعسفية بالمشار إليه، كما هي الحال مع الكلمات في أيّة لغة. عموماً كانت هذه المصطلحات قد اعتمدها علماء الإشارة وتم القيام بالمزيد من التصنيفات. ويسمى ما ترمز إليه العلامة «الدلالة» وما ترتبط به العلامات الأخرى «التضمين»، وثمة أيضاً علامات «نموذجية»، والتي قد تحل محل بعضها بعضاً في نظام ما، وثمة علامات «فونيمية» أيضاً، والتي ترتبط مع بعضها بعضاً في سلسلة. ويسمى نظام العلامات الذي يشير إلى نظام آخر من العلامات «باللغة المتحولة» (النظرية الأدبية في حد ذاتها مثال جيد على ذلك). وتدعى الإشارات التي لها أكثر من معنى واحد «متعددة المعاني». وتدل هذه القائمة القصيرة لمجموعة من المصطلحات أنه لم يتم استنفادها.

ثانياً: يوري لوتمان

وقد قام السيميائي الروسي يوري لوتمان بالكثير لتطوير وتطبيق النظرية السيميائية على الأدب، وأشهرها «تحليل النص الشعري» (1976). فقد كان مهتماً جداً ليس فقط بأن يقتصر بحثه على التحليل البنيوي البحت بل أيضاً بأن يقدم درجة التقييم للنص. وقد جمع بين التحليل البنيوي الصارم وتحليل القراءة الوثيق مع النص بطريقة النقد الجديد ورأى بأن النصوص الأدبية كانت جديرة باهتمامنا أكثر من النصوص غير الأدبية لأنها تحمل «عبء معلوماتي عالٍ». ويصف القصيدة، على سبيل المثال، بأنها «مشبعة دلالياً». وتحمل القصيدة السيئة بالنسبة له معلومات غير كافية. وتتألف القصيدة من ترتيب معقد من النظم المترابطة (الصوتية، والموزونة، والمعجمية، إلخ)، وتُخلَقُ التأثيرات الشعرية من خلال التوترات بين هذه النظم. وثمة قاعدة أو معيار، بالنسبة لكل نظام يمكن للشاعر أن ينحرف عنه، أو يمكن أن يصطدم بقواعد نظام آخر. وقد لا تتوافق بنية الجملة، على سبيل المثال، مع معايير نمط الوزن. وهكذا يصبح القارئ أكثر وعياً للعلاقات الدلالية بين الكلمات عندما يتم وضعها في وزن غير عادي أو غيرها من العلاقات البنيوية غير العادية مع بعضها بعضاً. في هذه الطريقة، يمكن للقارئ تصور دلالات جديدة بعيدة عن تعاريف القاموس. ويجادل لوتمان بأن القصيدة في الواقع لا يمكن إلا أن تعاد قراءتها. وأن تُقرأ مرة واحدة هو أن لا تقرأ على الإطلاق لأن بعض آثارها يمكن فقط أن تُدرك مع معرفة التعقيدات البنيوية. وما نراه في النص الشعري ليس سوى نتيجة وعينا للتناقضات والاختلافات.

وقد يَنتج المعنى من خلال غياب وجود الأثر المتوقع، مثلاً عندما يُقاد القارئ لأن يتوقع قافية قد لا تظهر. ولا يعتقد لوتمان مع ذلك بأنه يمكن تعريف الشعر والأدب على نحو كافٍ عن طريق التحليل اللغوي وحده. يجب أن يُنظَر للنص من خلال علاقاته الواسعة مع أنظمة المعاني الأخرى، ليس فقط في إطار التقاليد الأدبية وإنما في المجتمع عموماً.

نظرية الفونيم

قد لا تكون واضحة على الفور كيف يمكن لنظرية الفونيم أن تكون ذات صلة بالنظرية الأدبية ولكن جعل الناقد الفرنسي رولان بارت ذلك نقطة مركزية في تحليله للقصة القصيرة «ساراسين» التي كتبها المؤلف بلزاك. إنَّ الفونيم هو وحدة متميزة من الصوت في أيَّة لغة يمكنها أن تميز كلمة واحدة من أخرى، على سبيل المثال (p) و(b) و(d) و(t) في الكلمات الإنكليزية التي تعني وسادة (pad)، وضربة خفيفة (pat)، وسيء (bad) وخفاش (bat). يمكن لكلمة ما أن تُلفَظ بطرق متنوعة، مع نبرات ولهجات متشددة ومختلفة، وكل الكلمة ستبقى مميزة وبالتالي يمكن التعرف عليها ما دامت الفونيمات الفردية معروفة. ولا يوجد بالطبع فونيم مثالي لكن ثمة التجريد العقلي له فقط. كل الأصوات التي تحدث فعلياً هي اختلافات في الفونيمات. والنتيجة المنطقية لذلك هو أننا لا نتعرف على الأصوات في حد ذاتها ولكن فقط نميّزها عن طريق اختلافها عن الأصوات الأخرى.

وإنَّ أهمية هذه النظرية بالنسبة للتحليل الثقافي والأدبي هو أنها تفترض وجود نظام أساسي تحتي، أو بنية، من الأضداد المقترنة على المستوى الأساسي من اللغة، حيث تتجلى في نظرية الفونيم في أزواج تكون، على سبيل المثال، منطلقة من الأنف أو صامتة أو مُعبَّر عنها صوتياً أو لا صوتياً إلخ. وتحدث مثل هذه «المعاكسات الثنائية» في كثير من الظواهر الثقافية، حيث كانت مثمرة بصورة خاصة في التحليلات الأنثروبولوجية التي قامت بها، على سبيل المثال، ماري دوغلاس وكلود ليفي شتراوس اللذان حللا الشعائر وبنى القرابة عن طريق تكييف نظرية الفونيم لدراسة نظام الفروق الكامن بين الممارسات. وقد عَدَّلَ رولان بارت الإجراءات لتحليل جميع أنواع الأنشطة البشرية، من الملابس إلى المطبخ. ويمكن الاطلاع على مقالاته المبكرة، التي جُمِعَت في «أساطير» (1957) و«نمط النظام» (1967)؛ فهي كتب ممتعة ومتوفرة. وسيتم النظر في أفكاره مرة أخرى في وقت لاحق في سياق ما بعد البنيوية.

علم السرد البنيوي

تستخدم نظرية السرد البنيوية نموذجاً من التحليل اللغوي للكشف عن بنية السرد. والنموذج الأساسي لها في أية قصة هو الجملة النحوية. وتتم مقارنة السرد ببنية الجملة. وكان فلاديمير بروب من الشخصيات المؤثرة في تطور علم السرد البنيوي.

أولاً: فلاديمير بروب (1895-1970)

تناول فلاديمير بروب تمييز توماشيفسكي بين (fabula) و(suzhet) وطبّقهُ على تحليل الحكايات الخرافية. لم يكن بروب شكلانياً ولكنه استخدم هذه المصطلحات لغرض التحليل البنيوي البحت. وقد أدرك أنه إذا ما نظرنا عن كثب في الحكايات الخرافية الروسية التقليدية والحكايات الشعبية، فإننا سنعثر على هيكل القصة الأساسية الكامنة وراء كل منها: أي الكثير من (suzhets) المستمدة من (fabula) أساسية واحدة. قد تكون ثمة اختلافات سطحية بين القصص، من حيث التفاصيل الفردية للأحداث والشخصيات، ولكنها جميعها يمكن أن تُعاد إلى الهيكل الأساسي نفسه. ولشرح هذا ابتكر بروب فئات «الممثلين» و«الوظائف». إن «الممثلين» هم أنواع من الشخصيات المركزية الذين يظهرون في النص وأما «الوظائف» فهي الأفعال أو الأحداث التي تدفع السرد للأمام. وثمة عدد محدود من «الممثلين» والأساسيين هم ما يلي: البطل، والشرير، والباحث، (وغالباً ما يتطابق مع البطل)، والمساعد، والمساعد الكاذب والأميرة. وثمة واحدةٌ وثلاثون وظيفة تظهر دائماً في التسلسل نفسه، حتى وإن لم يظهر كل منهم في كل قصة. وبعض الشائع منها هو: بيئة العمل أو التحدي، والانتهاء بنجاح من العمل أو التغلب على التحديات، والتعرف على البطل، والكشف عن الشرير، وزواج البطل إلخ. ولذلك يمكن أن نلائم بشكل افتراضي جميع الحكايات الشعبية المألوفة مع هذا النمط الأساسي. والمقارنة مع بنية الجملة هي، في المقام الأول، بسيطة جداً حيث أنَّ «الممثلين» هم موضوع الجمل

و«الوظائف» هي المسندات. ومن الواضح أيضاً أن العديد من «ممثلي» بروب و«وظائفهم» يمكن العثور عليهم في جميع أنواع السرد الأدبي وهم معروفون في الأساطير والملاحم والرومانسيات. وغني عن القول أن القارئ عادة لا يكون مدركاً لهذه البنية الأساسية، كما أنه ليس من الضروري أن يكون القارئ كذلك. إنَّ الاعتراف بأن هذا النوع من التحليل البنيوي كان ممكناً لجميع الحكايات الخرافية قد أوحى بالأمل في السعي لمثل هذا التحليل للأدب بشكل عام.

ثانياً: أ. ج. جريماس (1917- 1992)

طَوّرَ ووسَّعَ أ.ج. جريماس في «الدلالة البنيوية» نظرية بروب لجعلها قابلة للتطبيق على مختلف الأنواع الأدبية. وكانت مقاربته مبنية على التحليل الدلالي لبنية الجملة. حيث اقترح ثلاثة أزواج من المعاكسات الثنائية والتي تشمل «الممثلين» الستة الأساسيين والضروريين: الموضوع / الشيء، المُرسِل / المُستقبل، المساعد / الخصم. وهذا ما جعل خطة بروب أكثر تجريداً، إذ شددت ليس على الشكل السردي ولا على نوع معين من الشخصية ولكن على الوحدة الهيكلية. ويمكن لهذه الشخصيات الستة أن تُدمَج في ثلاث وحدات هيكلية والتي يُعتقَدُ أنها تتكرر في جميع أنواع السرد:

أولاً: الموضوع / الشيء: الرغبة، أو البحث عن الهدف.

ثانياً: المرسل / المستقبل: الاتصالات.

ثالثاً: المساعد / الخصم: دعم مساعد أو عائق.

إنَّ أكثر بنية أساسية هي الأولى. فالموضوع هو العنصر الرئيس وإن لم يكن بالضرورة شخصاً في قصة ما. ويسعى هذا الموضوع إلى تحقيق هدف معين من خلال عمله أو عملها. فذلك السعي هو ما يحرك السرد للأمام. ويصبح النمط كما يُطبَّقُ على النصوص الفعلية أكثر تعقيداً من هذا، إذ يكون له تعديلات مختلفة. كما خَفَّضَ جريماس عدد الوظائف من واحدة وثلاثين إلى عشرين حيث قام بتجميعها وتقسيمها إلى ثلاثة (هياكل): «تعاقدية» و«أدائية» و«استدراكية»، والعنصر الأول هو ربما الأكثر شيوعاً. وكما يبدو من اسمها توحي «التعاقدية» أنها تنطوي على إقامة أو خرق العقود، وقواعد أو نظم الترتيب. وبالتالي قد يعتمد السرد على أحد هيكلين: هناك عقد أو مبدأ آخر من الترتيب، الذي يُنتَهَكُ وبالتالي يُعاقَب، أو ربما هناك غياب مثل هذا العقد (أو فوضى) مع وجود تأسيس لاحق للترتيب. تتوافق التراجيديا اليونانية وبعض مسرحيات شكسبير مع الهيكل الأول بينما تتوافق الروايات الأمريكية من الغرب الجامح مع الهيكل الثاني. ويجب التأكيد هنا على أن نهج جريماس يتيح للقارئ أن يتعرف كيف يتم إنشاء المعنى في النص ولكنه لا ينطوي على أي تفسير محدد. فهذا ما يجب على القارئ معرفته.

ثالثاً: تزفيتان تودوروف (1939)

أخذ تزفيتان تودوروف ما يمكن أن نصطلح عليه الاستنتاج المنطقي لأفكار كل من بروب وجريماس. ويصف بنية السرد عن طريق استخدام مفاهيم نحوية شائعة: كالوسيلة والتنبؤ والوظائف اللفظية والوصفية والمزاج والمظهر وما إلى ذلك. والوحدة الأساسية في

السرد هو الاقتراح الذي يمكن أن يكون إما وسيلة (مثل شخص ما) أو مُسنَد (كالعمل). ويمكن أن يقوم المُسند بوظيفة الصفة، حيث يصف حالة شيء ما، أو يمكن أن يعمل عمل الفعل، مشيراً إلى نوع معين من العمل. وثمة نوعان من مستويات التنظيم أعلى من مستوى الاقتراح: التسلسل والنص. يتكون التسلسل الأساسي من خمسة مقترحات تصف حالة تضطرب فيما بعد، ومن ثم يُعاد إنشاؤها، حتى لو كانت بصيغة مختلفة. والمقترحات الخمسة بالتسلسل هي: التوازن (1)، القوة (1)، اختلال التوازن، والقوة (2) والتوازن (2). ويُشكِّل تتابع المتواليات من هذا القبيل نصاً. ويمكن بالطبع تقديم التعقيدات والتعديلات المختلفة على هذه المتواليات، حيث يمكن ربطها بطرق مختلفة، وتضمين واحد في إطار الآخر، والاستطراد والعودة من متوالية إلى أخرى. وهكذا يُقرأُ الأدبُ على أنه جملة واحدة ممتدة ومعقدة. وتنص هذه النظرية في ظاهر الأمر على إجراء علمي ولكنها لا تساهم إلا بالقليل في فهم المعنى الفعلي.

إنَّ إحدى دراسات تودوروف المعروفة جداً هي «تصنيف السرد البوليسي» (1966)، وفيها يميز بين ثلاثة أنواع أساسية من السرد البوليسي الذي تطور على مر الزمن: من «القصة البوليسية»، إلى «الإثارة» إلى «رواية التشويق»، وتؤكد هذه الدراسة أيضاً على الرأي الذي مفاده أنه من السهل جداً تطبيق تقنيات التحليل البنيوي على الخيال الشعبي أكثر من الأعمال «الأدبية».

رابعاً: جيرارد جينيه (1930)

يُعَدّ كتاب جيرارد جينيه «الخطاب السردي» (1972) واحداً من أهم المساهمات في علم السرد. فقد أعاد الكتاب تعريف فئات كانت موجودة وأخرى جديدة تماماً. فعلى سبيل المثال أعاد الكتاب تحديد الفروق في الشكلانية الروسية بين (fabula) و(suzhet) من خلال تقسيم السرد إلى ثلاثة مستويات: «القصة» (في التاريخ)، و«الخطاب» (récit) والسرد. وهذا ما نجده بالفعل في النصوص التي يكون فيها الراوي واضحاً أو يكون القاص يخاطب القارئ مباشرة في («السرد»). ويقدم الراوي «خطاباً» لفظياً، حيث يظهر الراوي أو الراوية على شكل شخصية في الأحداث المترابطة في («القصة»). وترتبط هذه المستويات الثلاثة بعضها بعضاً بثلاثة جوانب، والتي اشتقها جيرارد جينيه من الجوانب الثلاثة المشتركة في الأفعال: «الزمن»، و«صيغة الفعل 1» و«صيغة الفعل 2». وبينما نجد أن جانب «الزمن» يمكن فهمه بسهولة من خلال الإشارة إلى مكان القصة و/أو «السرد»، سواء أكان في الزمن الحاضر أو الماضي، فإن صيغة الفعل الأولى والثانية تحتاج إلى المزيد من التوضيح. فكلاهما مهم في تحليل وجهة النظر في أي نص. وتشير «صيغة الفعل 1» هنا إلى وجهة النظر التي تروى من خلالها الأحداث (على سبيل المثال من خلال شخصية معينة) والتي يمكن أن توصف في الواقع من قِبل «صوت» روائي مختلف (على سبيل المثال قد تكون من قِبل رجل مسن يخبرنا أحداث شبابه الخاصة). وقد صاغ جينيه تمييزاً بين نوعين مختلفين من العلاقة بين الراوي والشخصية من حيث التضاد الثنائي: فهناك سرد «متجانس»، حيث

يخبرنا الراوي عن نفسه أو الراوية عن نفسها، وهناك سرد «متغاير»، وفيه يخبرنا الراوي عن الأشخاص بصيغة ضمير الغائب. وينهمك راوي السرد «المتجانس» في العالم الذي يرويه، بينما لا يفعل راوي السرد «المتغاير» هذا. كما استخدم جينيه مصطلح «التبئير»، الذي ثبت أنه ذو فائدة دائمة في النظرية الأدبية، لأنه يصف بعض العلاقات المعقدة بين الراوي والعالم الذي يخبرنا عنه. وهذا المصطلح مفيد بشكل خاص عند التعامل مع وجهات نظر متحولة أو غير مؤكدة، كما هي الحال فيما يُعرف بالخطاب الحر غير المباشر (الذي يكشف عن أفكار الشخصيات في تعبيرهم عن ذاتهم، ولكن في صيغة ضمير الغائب وزمن السرد). وأحياناً يصبح من الصعب التمييز بين «صيغة الفعل» عند الراوي وتلك التي عند الشخصية. وإذا خضع السرد لمثل وجهة نظر الشخصية هذه وبقي محافظاً على صيغة ضمير الغائب (مثل «كان يعلم أنه سيبقى دائماً يحبها»)، فإن هذا السرد يمكن وصفه بأنه يُخبَرُ من خلال «بؤرة».

إنَّ نظرية جينيه معقدة لصعوبة تحديد معالمها، لأنه وظّفَ مفردات تقنية أوسع مما يمكن تعريفه في السياق الحاضر، ولكن علينا أن نسلّط الضوء على واحدة من إنجازات هذه المفردات. في مقالته «حدود السرد» (1966) استكشفَ وانتقدَ جينيه ثلاثة أزواج من التضادات الثنائية الشائعة بطريقة تتنبأ، إلى حدٍ ما، بمقاربة النظرية التفكيكية. فكان أوّل تضاد هو ما صاغه أرسطو في «فن الشعر» وهو عن (المؤلف الذي يتكلم بصوته). و«المحاكاة» (وهي تمثيل لما قاله شخص آخر فعلياً). ورأى جينيه بأن «المحاكاة» في هذا المعنى هي

ببساطة غير ممكنة، لأنه لا يمكن لجزء من النص أن يكون ما قاله شخص ما فعلاً، فالمحاكاة هي سردية أيضاً. أما التضاد الثاني فهو بين السرد والوصف. وقد يبدو السرد، وهو أن نخبر عن الأعمال والأحداث في قصة ما، إنه مختلف من حيث النوع عن وصف الأشياء والناس والظروف. ومع ذلك، أظهرَ جينية أن عملية اختيار الأسماء والأفعال بحد ذاتها في جملة تخبر عن عمل ما هي جزء من الوصف. وبالتالي أزال جينيه التمييز بينهما؛ لأن جملة «أغلق الرجل يده على شكل كرة» تصبح وصفية لحالة مختلفة تماماً إذا غيرنا الفعل و بعض الأسماء: «عمل الغريبُ يده على شكل قبضة». والتضاد الثالث هو بين السرد (وهو مجرد حكي القصة بعيداً عن ذاتية الكاتب) والخطاب (حيث يكون القارئ مدركاً لطبيعة الراوي). فقد أوضح جينيه أن السرد الخالص دون أي أثر للمؤلف نادر جداً في الواقع ومن الصعب الحفاظ عليه.

الشعريات البنيوية

اتخذ جوناثان كالر كفرضية له في «الشعريات البنيوية» (1975) فكرة أن علم اللغة قد قدم أفضل نموذج لتحليل الأدب. وقد أراد كالر أن يستكشف «التقاليد التي تُمكّن القرّاء من فهم الأعمال الأدبية»، وكان يعتقد أنه من المستحيل وضع قواعد تحكم الكتابة الفعلية للنصوص. ويمكن أن نجد الهيكل الذي يكمن وراء تفسير القارئ لأي نص. وفي عمل لاحق بعنوان «مطاردة العلامات» (1981) حاول كالر أن يشرح حقيقة أن القرّاء، في الوقت الذي يتبعون

فيه أعراف التفسير نفسها، غالباً ما ينتجون تفسيرات مختلفة لقصيدة ما على سبيل المثال. وأحد أسباب ذلك هو أن القرّاء يتوقعون العثور على وحدة في العمل ولكنهم يستخدمون نماذج مختلفة من الوحدة ويطبّقون مثل هذه النماذج على العمل الفعلي بطرق مختلفة. ولكن لم يَنظر كالر في هذا الكتاب في تأثيرات إيديولوجية القارئ على تصورات المعنى. وباستخدام مفهوم تشومسكي عن «الكفاءة» الكامنة، برهن كالر بأن الشاعر أو الروائي يكتبان على افتراض وجود مثل هذه «الكفاءة» في القارئ. وتماماً مثلما نحتاج «للكفاءة» اللغوية لنفهم معنى ما نسمع أو نقرأ، كذلك فإننا نستفيد من «الكفاءة الأدبية» المكتسبة من خلال الخبرة والتعليم المؤسساتي لفهم معنى الأدب. وفي أحدث أعماله، ولا سيما «صياغة العلامة» (1988)، يستفسر كالر عن الأساس الإيديولوجي والمؤسساتي لمفهوم «الكفاءة الأدبية». وفي مقدمته المألوفة لكتاب «النظرية الأدبية» (1997)، لَخَّصَ كالر البنيوية بوصفها محاولة «لتحليل الهياكل التي تعمل دون وعي (هياكل من اللغة، من النفس، من المجتمع)». ولكنه لا يزال يؤكد بأن الشعريات البنيوية لا أساس لها فيما يتعلق بإنشاء المعنى: «فهي لا تسعَ إلى إنتاج تفسيرات جديدة للأعمال ولكنها تسعى لفهم كيفية أن يكون لها معانٍ وتأثيرات».

❖ ❖ ❖

النظرية الماركسية

جوهر الفكر الماركسي

ليس هناك مجال في السياق الحالي لشرح النظرية الماركسية على نحوٍ كافٍ. كل ما يمكن القيام به هو التأكيد على جوانب هذه النظرية ومفاهيمها الأساسية التي تتصل بفهم النهج الماركسي في دراسة الأدب. بالنسبة لكارل ماركس، والمقرَّبين إلى طريقته في التفكير، إن جميع أنماط التفكير، بما في ذلك الإبداع الأدبي، هي إيديولوجية وهي كذلك نتاج الوجود الاجتماعي والاقتصادي. ويُحدّدُ كيان الإنسان الاجتماعي بشكل أساسي أو جوهري وعيه، وتحدد الاهتمامات المادية للطبقة الاجتماعية المهيمنة كيفية رؤية الطبقات الأخرى لهذه الاهتمامات. ولذلك لا توجد كل أشكال الثقافة بشكل تجريدي ومثالي ولكن هذه الأشكال لا يمكن فصلها عن الظروف التاريخية المُحددة للظروف الاجتماعية. فهي توجد، بعبارة أخرى، كبنية فوقية بالنسبة لبنية المجتمع الاقتصادية الأساسية. وهذا الرأي هو عكس الاعتقاد الهيغلي تماماً بأن العالم يحكمه الفكر وتطبيق المنطق، سواء أكان بشرياً أو إلهياً. إنَّ التفلسف حول العالم وحده لم يكن كافياً بالنسبة لماركس، ولكن أهم شيء بالنسبة له هو تغيير هذا العالم. ففي كتاب «الإيديولوجية الألمانية» (1846)، كتب ماركس وفريدريك إنجلز عن الدين والأخلاق والفلسفة على أنها «أشباح وجدت في أدمغة الرجال». ولكن في الرسائل التي كتبها في

التسعينات من القرن التاسع عشر اعترف إنجلز بأنه هو وماركس قد ميّزا بأن الفن والفلسفة وأشكال الوعي البشري الأخرى يمكنها أن تُغيّر حالة الإنسان وأن لها درجة من الاستقلال. واعترف ماركس أيضاً بمكانة الأدب الخاصة في أعماله. فقد كان للتراجيديا اليونانية بالنسبة له وضع شاذ لأنها كانت تبدو أنها تُمثّل إنجازاً خالداً وعالمياً ولكنها أُنتِجَت بالفعل داخل مجتمع ذي هيكل وإيديولوجية لم يَعُد يُنْظَرُ لهما على أنهما صحيحان. كيف يمكن لمثل هذه الظاهرة أن تظل تعطي متعة جمالية وأن يُنظَر لها على أنها تُعبّر عن حقائق كونية؟

الواقعية الاشتراكية

إنّ الواقعية الاشتراكية هي مصطلح يشير عادة إلى نظرية الفن المحبذة في الغالب في الاتحاد السوفياتي، وبالتالي تُعرَفُ باسم الواقعية الاشتراكية السوفياتية، ولكنها كانت أيضاً جمالية الطرف المهيمن في بلدان أوروبا الشرقية الأخرى في إطار سياسي هيمنت عليه روسيا بعد الفترة الستالينية والحرب العالمية الثانية. وتم اعتبار المثل الأعلى للأدب الواقعي الروسي في القرن التاسع عشر بشكل أساسي أكثر نموذج مناسب للجمالية الشيوعية ولكنه أُعطي طابعاً تعصبياً. كما تم اعتبار جميع الأشكال الأخرى من الفن التجريبي الحداثي والأدب أنها ابن منحلٌ للرأسمالية المتأخرة. فقط تم دفع ضريبة كلامية لمفهوم الحرية الفنية. وعلى الصعيد العملي، لم يأمل أي كاتب أن ينشر عمله إذا لم يكتب ما يُرضي الحزب. وقد أوضح لينين ذلك في مقالته «منظمة الحزب والأدب» (1905)، حيث أكّد فيها أن الكُتّاب أحرار

في أن يكتبوا ما يريدون، ولكن إذا أرادوا نشر أعمالهم في مجلات الحزب، فإن عليهم أن يمتثلوا لخطوط الحزب العامة. وبما أن جميع المجلات سرعان ما أصبحت تابعة للحزب، فإن هذا لم يقدم للكتّاب بشكل فعال إلا خيار هوبسون. وتم تشجيع نقاد الأدب على ثناء أو مديح هؤلاء الكتّاب الذين عاشوا في الماضي والذين كانوا قد كشفوا عن رؤيتهم في المشاكل الاجتماعية والتطورات في زمنهم، بالرغم من أنهم ربما كانوا من أصول برجوازية. وهكذا كان لكتّاب مثل ليو تولستوي وأونوريه دو بالزاك وتشارلز ديكنز ثناء خاص. وكان على كل الأدب أيضاً التوجه لمصالح الشعب كافة، حيث كانت تعرف هذه الخاصية باسم نارودنوست (narodnost) وكان عليها أن تقدم بالطبع نظرة شيوعية تقدمية عن مستقبل المجتمع.

جورج لوكاش (1885- 1971)

واحد من أكثر النقاد إثارة للإعجاب هو الماركسي جورج لوكاش، الفيلسوف والناقد الهنغاري المولد. غالباً ما يرتبط اسمه بالواقعية الاشتراكية ولكنه يكشف عن دقة كبيرة في حججه. وقد كان معجباً إلى حدٍ كبير بأعمال واقعية كثيرة من القرن التاسع عشر، لا سيما عندما تكشف هذه الأعمال عن التناقضات الكامنة في المجتمع. ولهذا السبب قام لوكاش بمدح روايات الكاتب البروسي تيودور فونتان، خصوصاً روايته القصيرة (كما تُرجمَت «رجل ذو شرف»)، والتي تُقدِمُ نقداً مقلقاً لرمز الشرف البروسي. وقد كانت تمثل بالنسبة للوكاش «ذروة الفن السردي التاريخي الألماني». بالنسبة

للوكاش، لم تكن الواقعية الحقيقية مجرد تصور لمظهر العالم الاجتماعي ولكنها قدمت «انعكاساً لحقيقةٍ أكثر صدقاً، وأكثر كمالاً، وأكثر حيوية ديناميكية». ولا تقدم الرواية الواقعية وهم الحقيقة وإنما هي «شكل خاص من أشكال إنعكاس الواقع». ويقوم العمل الواقعي الحق بتوفير إحساس «بالضرورة الفنية» للمشاهد والتفاصيل المعطاة. وقد يعكس الكاتب في شكل مكثف بنية المجتمع الذي يتم تصويره بالإضافة إلى تطوره الجدلي. ويتم شرح معظم أفكار لوكاش تماماً في عملين رئيسين هما: «الرواية التاريخية» (1937) و«دراسات في الواقعية الأوروبية» (1950). أما في كتابه «معنى الواقعية المعاصرة» (1957)، فيهاجم لوكاش الأدب الحداثي ورفض البنية الملحمية اللاتاريخية لعمل جيمز جويس، حيث وجد بأن الكتابة الحداثية، بصفة عامة، تفتقر للوعي التاريخي. كما أنه أدان بيكيت وكافكا لهذه الأسباب أيضاً. بالنسبة للوكاش، كان الكتّاب الحداثيون قلقين بشأن استثارة تيار الوعي الداخلي وهواجس الأفراد المنعزلين. وقد ربط لوكاش هذا بنتيجة المعيشة في المجتمعات الرأسمالية التي جاءت في وقت متأخر. واحد من المعاصرين الذين كان معجباً بهم هو توماس مان، الذي كان يُعَدّ ممثل الواقعية «النقدية» الحقيقية. وخلال بقائه في برلين في الثلاثينات من القرن العشرين هاجم لوكاش أيضاً استخدام التقنيات الحداثية في كتابات المتطرفين اليساريين. وأصبح هجومه على المُنظّر والكاتب المسرحي برتولت بريخت مشهوراً بشكل خاص.

بيرتولد بريخت (1898- 1956)

رَكّزَ بيرتولد بريخت، الكاتب المسرحي الألماني المولد، بعد قراءة ماركس في العشرينات من القرن العشرين، ركز مواقفه الفوضوية بوضوح أكثر على القَناعات الشيوعية الرسمية. وكتب بوضوح العديد من المسرحيات التعليمية وكذلك مسرحيات معقدة نوعاً ما وشاحذة للفكر في الوقت الذي كان فيه في المنفى بعيداً عن ألمانيا النازية. وقد سببت أعماله النظرية فيما يتعلق بالمسرح العملي ثورة في الدراما الحديثة. فقد رفض تماماً تقاليد أرسطو عن المسرح: كالحبكة والقدر والعالمية. ووظّفَ تقنيات لتحقيق ما وصفه حرفياً «أثر جعل الشيء غريباً» وعادة ما تترجم «اغتراب»[1]. ولهذا المصطلح الكثير من القواسم المشتركة مع مفهوم «الإفراد» أو التغريب الذي صاغه الشكلانيون الروس. ومن خلال هذه الأساليب حاول بريخت أن يُظهِر أن التناقضات في المجتمع الرأسمالي غريبة وغير طبيعية وتتطلب التغيير. ولا يخلق ممثلوه الوهم أنهم أناس حقيقيون حيث يتعاطف معهم الجمهور بل إنهم يظهرون على أنهم رسوم متحركة تكشف عن التناقضات الداخلية للشخصيات، والسبل التي يمكن قولبة سلوكهم من خلال قوى اجتماعية وحاجتهم للبقاء على قيد الحياة.

---

(1) الاغتراب (alienation) عنصر أساسي في نظرية بريخت عن المسرح مفادها أن على كل من الجمهور والممثلين المحافظة على انعزالهم عن المسرحية وعن أدائها. وطالب بريخت بأن يتم تذكير الجمهور من حين لآخر بأنهم يشاهدون مسرحية أي تمثيل للحياة وبالتالي عليهم أن يسيطروا على مشاعر الاندماج مع الشخصيات والعمل المسرحي.

وأحد جوانب نظرية بريخت، وهذا ما يتناقض مع لوكاش، هو رفضها للوحدة الشكلية في العمل. وقد تكوّنَ مسرحه «الملحمي» من سلسلة من الحلقات، بدلاً من هيكل شامل حيث تكون وحدة الزمان والمكان فيه مرفوضة. فلم يؤمن بريخت «بقوانين جمالية خالدة»، وبالنسبة له أيّة وسيلة درامية ستكون مقبولة إذا كانت تخدم غرضه. وقد عارض بريخت بشدة ما عدّه محاولات لوكاش لتأسيس «معايير شكلية وأدبية بحتة للواقعية». وطالبَ بالتكيف المستمر لطبيعة الواقع السياسي المتغيرة باستمرار: «لتمثيلها يجب أن تتغير وسائل التمثيل أيضاً».

مدرسة فرانكفورت

يُطبَّقُ اسم «مدرسة فرانكفورت» على مجموعة من الفلاسفة والمفكرين من فروع أخرى والذين كانوا أفراداً أو كانوا مرتبطين بمعهد البحوث الاجتماعية في فرانكفورت في ألمانيا. وقد مارسوا ما يسمى «بالنظرية النقدية». وكانت الشخصيات البارزة في هذه المجموعة تيودور أدورنو وماكس هوركايمر وهربرت ماركوز. ثم انتقل المعهد إلى نيويورك خلال المرحلة النازية ولكنه استقر في فرانكفورت مرة أخرى في عام 1950. وقد تأثر تحليلهم للثقافة الحديثة والمجتمع بتجربتهم مع الفاشية.

تيودور أدورنو (1903 ـ 1969)

يُعَدّ تيودور أدورنو الكاتب الرائد في علم الجمال والأكثر تأثيراً في مدرسة فرانكفورت. فقد انتقد نظرية لوكاش القائلة إن

للفن علاقة مباشرة مع الواقع. وبالنسبة لأدورنو، إن الفن، بما في ذلك الأدب، معزول عن الواقع وهذا هو مصدر قوته تماماً. إن أشكال الفن الشعبي تؤكد فقط على مطابقة قواعد المجتمع وتخضع لتلك القواعد أيضاً، ولكن الفن الحقيقي يتخذ موقفاً نقدياً، في منأى عن العالم الذي أنشأه: «الفن هو المعرفة السلبية للعالم الفعلي». ورأى أدورنو الاغتراب واضحاً في كتابات براوست وبيكيت على أنها تثبت هذه «المعرفة السلبية» للعالم الحديث.

والتر بنيامين (1892- 1940)

كان والتر بنيامين مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمدرسة فرانكفورت، ولكنه كان مفكراً مستقلاً إلى حدٍ كبير. وكانت كتاباته الأولى عن غوته، ودراما الباروك الألمانية. وكان أشهر مقال له بلا شك «وظيفة الفن في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي»، والذي ناقش فيه بأن الوسائل الحديثة لإعادة إنتاج الأعمال الفنية، لاسيما التصوير والسينما، قد غيّرت مكانة العمل الفني الخاصة. وهذا صحيح أيضاً، بالطبع، في إعادة إنتاج الحفلات الموسيقية. ويحاول بنيامين أن يبرهن على أن الأعمال الفنية كانت تستخدم في ما مضى خاصية التفرّد والتي يصفها بأنها «هالة»، حتى في حالة الأدب الذي طالما كان متوفراً بنسخ متعددة، حيث تمت المحافظة على هذه «الهالة». وثمة أنواع كثيرة من الأعمال الفنية مصممة بحيث يعاد إنتاجها، كما هي الحال مع فن الطباعة على سبيل المثال. وفي حالة السينما فتوجد نسخ متعددة دون أن يكون هناك الأصل الحقيقي الذي يُستَمَدّ منه الفيلم. وكان بنيامين يعتقد أن هذا جيد وتطور يعود بالنفع، وهذا ما يجعل

أن الفن لم يعدْ شيئاً نائياً ومذهلاً بإمكاناته وإنما سهل الوصول للتحليل البارع والعادي. يمكن للمرء أن يجادل ضد بنيامين، بالطبع، إن نتيجة ما يعتقد قد جعلت الفن نائياً جداً، وغامضاً ولا يُسبر غوره. في مقال آخر، «الكاتب كمنتج»، يؤكد بنيامين على الحاجة إلى الكتّاب الاشتراكيين والفنانين للاستفادة الكاملة من احتمالات إعادة الإنتاج الجديدة، ولاستخدامها بوعي بغية التأثير السياسي. فلا يوجد أي ضمان لتغيير تفكير الناس فقط من خلال توافر الأعمال الفنية في متناول اليد.

لوسين جولدمان (1913 ـ 1970)

كان لوسين جولدمان روماني المولد لكنه عاش في فرنسا. رفضَ فكرة الفرد العبقري في الفنون. وكان يؤمن بأن أعمال الفن والأدب تعكس «البنى العقلية» للطبقة التي تولّدها. وقد طوّر صيغة مميزة من النظرية الأدبية الماركسية سماها «البنيوية الوراثية» والتي تدين بالفضل الكثير، كما يدل اسمها، للفكر البنيوي. وقد كان جولدمان مهتماً بالبحث عن العلاقات بين أعمال الأدب والأنماط السائدة في الفكر الفلسفي والإيديولوجيا والطبقات الاجتماعية المحددة. وقد لا يكون هناك تشابه واضح على السطح لكنها تتقاسم التشابه الهيكلي على المستوى الأعمق. وقد استخدمَ جولدمان مصطلح «التماثل» لوصف عملية مقارنة الهياكل المتوازية على المستوى العميق. وكان أكثر عمل له يناقش ذلك هو دراسته الشهيرة للكاتب المسرحي الفرنسي راسين. وقدم جولدمان في «علم الاجتماع الروماني» (1964)، دراسة تماثلية للرواية الحديثة بالمقارنة مع هيكل اقتصاد السوق.

لويس ألتوسير (1918-1990)

إنّ أفكار لويس ألتوسير بوضوح مدينة بالفضل أيضاً للبنيوية. فقد كان يمقت مفهوم النظام والنظم التي لها مبادئ تحكّم مركزية. وتتكون الهياكل الاجتماعية من مختلف المستويات في تفاعل معقد مع بعضها بعضاً وغالباً ما تكون في صراع متبادل، حيث يمكن لمستوى واحد أن يهيمن على المستويات الأخرى في أي وقت، ولكن هذا نفسه تحدده العوامل الاقتصادية. وفي «رسالة عن الفن»، يرى ألتوسير أن الفن يقع في مكان ما بين الإيديولوجيا والمعرفة العلمية. كما يرى ألتوسير العمل الأدبي من منظور سلبي: فالعمل الأدبي لا يوفر الفهم الكامل للعالم الحقيقي، ولا هو مجرد تعبير عن فكر أو أيديولوجية فئة معينة، ولكنه لا يجعلنا ندرك الفكر الذي يحكم وجودنا ووجوده الخاص في المجتمع.

في الواقع، يعرض ألتوسير في كتاباته فرضيتين فيما يتعلق بالإيديولوجيا. الأولى هي أن «الإيديولوجيا تمثل العلاقة الوهمية أو الخيالية بين الأفراد تجاه مجتمعاتهم والظروف الحقيقية للوجود الذين يعيشون فيه. أما الفرضية الثانية فتربط الإيديولوجيا بأصولها الاجتماعية. بالنسبة لألتوسير تعمل الإيديولوجيا من خلال ما يسمى «بأجهزة الإيديولوجيا الرسمية»، وتشمل هذه النظام السياسي والقانون، والتعليم، والدين المنظم إلخ. وللإيديولوجيا وجود مادي بمعنى أنها تتجسّد في الأنظمة المادية. وبالتالي فإن كل شيء نفعله وكل شيء نشترك فيه هو، بطريقة ما، إيديولوجي. عندما نعتقد أننا نتصرف وفقاً للإرادة الحرة فإن ذلك هو حقاً وفقاً للإيديولوجيا

المهيمنة. وحسب اعتقاده بأن التركيبات الاجتماعية ليست أنظمة تعمل بمبادئ تحكم مركزي، فقد أكدَ ألتوسير أن الإيديولوجيا في المجتمعات الرأسمالية لم تسيطر عليها المصالح الذاتية لمجموعة صغيرة والتي تستخدمها لاستغلال الآخرين. والذين يستفيدون من النظام يجهلون آثاره مثل غيرهم. وأحد أسباب هذا الجهل هو قوة الإيديولوجيا بحد ذاتها. فهي تقنعنا بأننا «مواضيع مادية» حقيقية. ونتيجة لذلك فمن الطبيعي أن نرى ما تريده الإيديولوجيا منا كجزء من النظام الطبيعي للأشياء المحيطة بنا.

وقد حاول النقاد الذين تأثروا بأفكار ألتوسير إظهار كيف يُدعى القرّاء غالباً في الروايات لأن يصبحوا جزءاً من عالم يُصوّر في الأساس على أنه حر، حيث يكون مأهولاً بأفراد يتصرفون بطرق مستقلة. وتعطي هذه الروايات القارئ أيضاً الوهم بأنه حر عندما يكون هذا القارئ في الواقع في قبضة الإيديولوجيا. ولكن لم يكن الكثير من النقاد الماركسيين سعداء بوجهة النظر الحتمية الضمنية للإيديولوجيا التي وضعها ألتوسير. فلا يبدو أن ألتوسير يفسح المجال للفكر أو للعمل اللاإيديولوجي.

أنطونيو غرامشي (1891- 1937)

لم يُسهِمْ الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي على وجه التحديد بالنظرية الأدبية ولكن أفكاره قد أثرت في الكثير من النقاد الأدبيين الماركسيين، ولا سيما الناقد البريطاني رايموند ويليامز. ومفهوم غرامشي عن الإيديولوجيا أقل قطعية من مفهوم

ألتوسير حيث يتيح مجالاً للمعارضة. وكان غرامشي يكتب في الثلاثينات من القرن العشرين في إيطاليا الفاشية، حيث كان يدرك تماماً قوة الإيديولوجيا و«الموافقة التي تعطيها الجماهير الكبيرة من السكان للاتجاه العام المفروض على الحياة الاجتماعية من جانب المجموعة الأساسية المهيمنة». بالنسبة لغرامشي، كان من الممكن للفرد مقاومة ما سماه «الهيمنة»: وهي هيمنة الإيديولوجيا الحاكمة من خلال «الموافقة» بدلاً من «القوة القسرية». وتحت «الهيمنة» يغرس مواطنو الدولة في ذاتهم ما يريده منهم الحكام أن يؤمنوا به تماماً لدرجة أن هؤلاء المواطنين يعتقدون بصدق بأنهم يعبّرون عن آرائهم الخاصة. ولكن هذه الهيمنة لا تعمي كل أفراد المجتمع عن حقيقة الوضع كما يعتقد ألتوسير. فمن الممكن أن يصبحوا على بيّنة من هيمنة «الهيمنة» ويقاوموا تأثيراتها، حتى لو كان من المستحيل تماماً الهروب من هذه التأثيرات. وهذه هي الثغرة التي يمكن أن يستغلها الفنان.

بيير ماشيري

وتأثير هام آخر على النقاد البريطانيين في الستينات والسبعينات من القرن العشرين هو بيير ماشيري. في كتابه «نظرية الإنتاج الأدبي» (1966)، عدّ ماشيري النص ليس كشيء «يُخلَق» وإنما كشيء «يُنتَج». ومهما كانت نوايا المؤلف ومهما كانت المعايير الجمالية السائدة في وقت معين، فإن النص الأدبي لا «يدرك أبداً ما يقوم به». وكان ماشيري ينظر للنصوص الأدبية على أنها تسودها الإيديولوجيا

وأنها مهمة الناقد ليبحث عن نقاط الضعف والثغرات في سطح العمل التي تسببها تناقضاته الداخلية الخاصة. ويلخص العنوان «يقول النص ما لا يقوله النص» وجهة النظر هذه وهو مقال كُتِبَ في وقت لاحق. ومن أجل الكشف عن إيديولوجيا النص فإن على الناقد أن يركّز على ما يقمعه النص بدلاً مما يعبر عنه بشكل صريح وعلني. والثغرات هي الفجوات حيث فشل الكاتب في جعل التفكير واعياً. ويسبق هذا النهج إلى حدٍ ما نهج ما بعد البنيوية، ولكن بينما كان ماشيري ينظر له على أنه علمي ويؤدي إلى تفسيرات حقيقية بشكل موضوعي، فإن ما بعد البنيويين كانوا يعتقدون بأنه لا يوجد هناك ما يسمى بالحقيقة الموضوعية.

رايموند وليامز (1921- 1988)

تولى الناقد البريطاني رايموند ويليامز مهمة إعادة تقييم كاملة للتقاليد البريطانية في التفكير الثقافي. في «الثقافة والمجتمع 1780- 1950» (1958)، عرّف وليامز الثقافة بوصفها «طريقة للحياة بأسرها». فقد كان يدرك جيداً أنه في أي مجتمع من المجتمعات ثمة أكثر من ثقافة واحدة، ولكل منها «أفكارها الخاصة حول طبيعة العلاقة الاجتماعية». وإنّ التعايش بين الثقافات المختلفة لا يعني أنه لا توجد أيضاً ثقافة مشتركة: «... فثمة تفاعل مستمر بين طرق الحياة هذه ومساحة يمكن وصفها بأنها عامة أو كامنة». وبينما أعطى وليامز «أهمية حيوية» للأدب، فقد كان له دور فعال في إنشاء قاعدة أوسع للدراسات الثقافية: «بالنسبة للخبرة التي يتم تسجيلها رسمياً فإننا لا نذهب فقط إلى المصدر الغني للأدب، وإنما أيضاً إلى التاريخ والبناء

والرسم والموسيقى والفلسفة واللاهوت والنظرية الاجتماعية، والنظرية المادية، والعلوم الفيزيائية والطبيعية والأنثروبولوجيا، وكل أنماط التعلم في الواقع. ويُقارَن ويُغايَر عمل ويليامز في بعض الأحيان مع معاصره ريتشارد هوغارت الذي وسَّعَ أيضاً قاعدة الدراسات الأدبية لتشمل الأدب الشعبي. ولدى هوغارت أسلوب شيق ودافئ وتعاطف قوي مع ثقافة الطبقة العاملة، كما يتضح في دراسته «فوائد معرفة القراءة والكتابة: جوانب من حياة الطبقة العاملة مع إشارة خاصة إلى المنشورات والترفيهات» (1957). وثمة فرق كبير بين ويليامز وهوغارت وهو طبيعة التزامهما السياسي. كان نهج ويليامز تاريخياً ومادياً بإصرار وفي الواقع وصف وليامز نهجه بأنه نهج «الماديّة الثقافية». وفي كتابه «الماركسية والأدب» (1977) فقط عرّف نفسه بأنه ماركسي.

تيري إيغلتون (1943)

في كتابه «النقد والإيديولوجيا» (1976)، كشف الناقد البريطاني تيري إيغلتون تأثير اهتمام بيير ماشيري للعثور على الثغرات والتناقضات في النص. في هذا العمل المبكر، لم يكن إيغلتون مهتماً بما يجعل النص متماسكاً ولكن بما يجعل النص غير متماسك. وتأثير ألتوسير هنا واضح أيضاً. قد يكون ثمة حرية ظاهرة في النص ولكنه ليس حراً في إنعكاسه للإيديولوجيا المهيمنة. وفي هذا العمل قام إيغلتون بتحليل عدد من الروايات البريطانية المعترف بها، حيث استكشف العلاقات بين الشكل الأدبي والإيديولوجيا.

في أواخر السبعينات من القرن العشرين تأثر إيغلتون إلى حد كبير بما بعد البنيوية. وتوصل إلى الاعتقاد بأن النظريات التفكيكية يمكن أن تُستخدَم لتقويض جميع أشكال المعرفة المطلقة، بالرغم من أنه رفض أيضاً النكران التفكيكي حول إمكانية وجود الموضوعية. ويعتقد الآن بأنه ينبغي أن يكون ثمة دور للناقد ليحلل نقدياً المفاهيم المقبولة لما يمكن أن نعدّه أدباً ويكشف كذلك عن الإيديولوجيات التي تقف وراء هذه المفاهيم. وكان يعتقد بأنه على الناقد أن يفسر الأعمال غير الاشتراكية أي «ضد التيار» ليكشف عن المنظور الاشتراكي.

ويشترك إيغلتون مع والتر بنيامين في إعجابه ببريخت. أُعجِبَ بنيامين بإعادة قراءة بريخت الخاصة للتاريخ التي كانت «ضد التيار»، وهذا ما أوحى لإيغلتون أن يُكرِّس كتاباً كاملاً لبنيامين بعنوان: «والتر بنيامين أو نحو نقد ثوري» (1981). رأى بنيامين أن التاريخ دائماً يُعتِّم على أهمية الأحداث من خلال الذاكرة الرجعية الانتقائية، وأظهر بريخت التاريخ للجمهور من منظور المضطهدين.

وتخضع أفكار إيغلتون لتغييرات مستمرة. فقد وَظَّفَ إيغلتون نظريات التحليل النفسي لجاك لاكان وأفكار جاك دريدا. ويقدم كتابه «النظرية الأدبية: مقدمة» (1983، الطبعة الثانية 1996) تحليلاً بارعاً ومعمّقاً للمدارس الأدبية الكبرى، حيث اختتم بشكوكه حول جدوى النظرية الأدبية كفرع مستقل. وثمة كتاب صدر مؤخراً لإيغلتون بعنوان «ما بعد النظرية» (2003)، حيث ينطلق من منظور جديد كلياً حول مستقبل النظرية الثقافية. وسأتناول بعضاً من هذه القضايا في الفصل النهائي لهذا الكتاب.

فريدريك جيمسون

لقد كان المُنظّر الأمريكي فريدريك جيمسون متأثراً بشكلٍ كبير بمدرسة فرانكفورت. وقد استكشف جيمسون النظريات الماركسية في الأدب، وبخاصة مع الإشارة إلى جوانبها الجدلية، في كتابه «الماركسية والشكل» (1971). ويعيد جيمسون، في الواقع، النظر في فلسفة هيغل وخاصة في استفسارها عن الجزء بدلاً من الكل. وخَلُصَ إلى أن أي شيء عندما يكون مقيداً بوحدة كاملة أعظم منه أو أكبر منه، على سبيل المثال، فإنه سيكون جزءاً من الوضع التاريخي المحدد. ويجب على جوانب الأدب التي يحللها الناقد أيضاً أن تُرى فيما يتعلق بالوضع التاريخي للناقد نفسه.

في «اللاوعي السياسي» (1981)، يحتفظ جيمسون بنهجه الجدلي المبكر ولكنه يشمل أيضاً طرائق التفكير المختلفة والتي غالباً ما تكون متناقضة، مثل البنيوية وما بعد البنيوية. إنَّ تأثير ألتوسير هنا واضح أيضاً. يرى جيمسون الإيديولوجيات على أنها «استراتيجيات الاحتواء»، حيث تقدم تفسيرات مقبولة ولكنها تقمع التناقضات. والحلول التي تقدمها الأعمال الأدبية أيضاً تقمع الحقائق التاريخية. ويعتقد أيضاً أن «القصة» تُعَدّ عنصراً أساسياً من «الفئات المعرفية» في عقل الإنسان. والتفسيرات العلمية والثقافية والتاريخية ما هي إلا أنواع من السرد الخلاق. وقد استوحى جيمسون عنوانه من مفهوم فرويد للكبت أو القمع الذي يمتد من الفرد إلى المستوى الجماعي: تقمع الإيديولوجية الأفكار الثورية. ويقدم جيمسون إعادة تفكير معقدة في الفكر الماركسي حول البنية الاجتماعية ويتبع رؤية

ألتوسير بأن المجتمع هو «هيكل لا مركزي» حيث تحتفظ فيه مختلف المستويات بدرجة من الاستقلالية. كما وينعكس عدم تجانس المجتمع في عدم تجانس النصوص: إنَّ الأدب هو أساساً مرآة للمجتمع الذي يتم إنتاجه فيه. ويمكن تطبيق جميع أنواع الطرق التفسيرية على أي نص، وسوف تكشف عن شيء موجود فعلاً في النص، ولكن كل طريقة من طرق التفسير التي ستُطبق سوف تكشف أيضاً شيئاً عن الإيديولوجيات التي تحكم عالم المؤلف والناقد على حدٍ سواء. في كتاب «ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة» (1991)، يؤكد جيمسون أن ما بعد الحداثة ليست فقط النمط المألوف في الوقت الراهن ولكنها «المهيمن الثقافي» في عصرنا، على حد تعبير رومان جاكوبسون. فهي تقرر الطريقة التي نتصور من خلالها ونفسر عالمنا كله.

❖ ❖ ❖

التحليل النفسي

جوهر التحليل النفسي الفرويدي

كما هي الحال مع الماركسية، فإنه من المستحيل أن تُنصِفَ تعقيد نظرية فرويد في نطاق صغير كهذا الكتاب. وسوف نلخّص الجوانب التي لها صلة مباشرة مع النظرية الأدبية فقط. ولا بد من القول في البداية إن الكثير مما يأتي إلى التحليل النفسي للأدب غالباً ما يَستخدم المفاهيم والمصطلحات والمنهجية على نحو غير مُحْكَم. يمكن أن الأمر هو أن مجموعة كاملة من التحليل الأدبي والنظرية أصبح يُطلَقُ عليه الآن التحليل النفسي بحكم الممارسين الذين يعلنون ذلك. ويجب أن يُنظَر إلى مفاهيم معينة ووجهات النظر على أنها مشتركة مع مصطلح التحليل النفسي وأن يكون لها ما يسوّغها. وكان سيغموند فرويد نفسه واضحاً تماماً بشأن ماهية تلك المفاهيم الأساسية. في مقالة قصيرة تم إدراجها في موسوعة، ذكرَ فرويد، تحت عنوان «أحجار الزاوية في نظرية التحليل النفسي»: «إن الافتراض القائل إن ثمة عمليات لاوعية وعقلية، والاعتراف بوجود نظرية المقاومة والكبت، وتقدير أهمية الجنس وعقدة أوديب - تُشكّل هذه الموضوع الرئيس للتحليل النفسي وأسس نظرياته. وأي شخص لا يمكنه أن يقبلها ينبغي أن لا يعد نفسه محللاً نفسياً».

كان التحليل النفسي بشكل كبير نتاجاً لعقل رجل واحد بالرغم من أن فرويد قام تدريجياً بجمع العديد من أتباعه الذين تقاسموا معه قناعاته وطوّروا جوانب إضافية لنظرية التحليل النفسي. وقام فرويد بتطوير التحليل النفسي في المقام الأول كوسيلة لمساعدة المرضى المصابين بالاضطراب العقلي. وعندما كان يدرس في مدرسة شاركو في باريس أصبح مقتنعاً بوجود منطقة واسعة النطاق من اللاوعي في العقل الذي كان وما زال له نفوذ قوي على عقلنا الواعي. فمن خلال دراسة وثيقة للمرضى الذين كانوا يعانون من اضطرابات عقلية ولأعراضهم اكتشف فرويد أن معرفة اللاوعي يمكن الوصول إليها من خلال تحليل الأحلام، وأعراض السلوك العصبي و(زلات اللسان الفرويدية الشهيرة)، ولا يمكن للعقل الواعي التكيف مع بعض الحقائق البغيضة المدفونة في اللاوعي، عندما تهدد هذه الحقائق بالخروج للسطح، وعندما يقمعها العقل، محاولاً عملياً نكران واقعها. وإن التوترات التي تظهر بين الحاجة لمثل هذه الحقائق للخروج إلى السطح وتصميم الذات على قمعها يمكن أن تؤدي إلى اضطراب عقلي خطير، وهو ما دعاه فرويد بالعُصاب الذي ينطوي على السلوك القسري وأنماط التفكير الاستحواذية. والعلاج هو عن طريق مساعدة المريض على فهم السبب الذي أدّى إلى اضطرابات سلوكية ومن خلال متابعة جذورها في اللاوعي. وبشكل عام ثبت أن أكثر الاحتياجات المكبوتة هي جنسية في طبيعتها ولكنها ليست وحدها فقط. كما وضع فرويد نظرية تطور الجنسية الطفولية، ووسع مناطق اهتمام التحليل النفسي لتشمل الظواهر الثقافية والاجتماعية الواسعة، بما في ذلك المعتقدات البدائية والخرافات والدين وطبيعة الحضارة وما إلى ذلك.

ولم يحدد فرويد نظرية فنية أو جمالية ولكنه أعطى إشارات واضحة لكيفية رؤية الفن والأدب ومكانهما في مخطط التحليل النفسي. وتنتشر الأدلة على آرائه في جميع كتاباته حيث تظهر في تلميحاته المتكررة إلى أعمال الأدب واقتباساته منها. ففي تعليقاته على قصة ي. ت. أ. هوفمان «المنوم» (The Sandman)، وفي مقال «الغرابة» (uncanny)، وفي تعليقاته على مسرحية شكسبير «ريتشارد الثالث» وإبسن «روزميرشولم»، لَمَّحَ فرويد إلى خطوط التحليل بدلاً من تتبعها عبر هذه الأعمال. وفي دراسته واسعة النطاق لأعمال الأدب كانت هناك أقصوصة بعنوان «جراديفا» للكاتب فيلهلم ينسن، والتي تقدم نفسها بشكل جيد للغاية للتحليل الفرويدي. ويفترض الكثير من النقاد والمنظّرين دون تردد أن فرويد قد ساوى بين الكتابة الإبداعية من جهة والحلم وتدفق مرضى العُصاب من جهة أخرى؛ وذلك لأنها على الأغلب تعتمد أكثر مما ينبغي على الآراء المُعبّر عنها في إحدى المقالات: «الكتّاب الإبداعيون وأحلام اليقظة». في الواقع، كان فرويد بوضوح يعد الفنان إنساناً فريداً يتجنب العُصاب والتمني المحض من خلال ممارسة فنه. وينخرط الفنان أو الكاتب في عملية التسامي (تصفية الدوافع الغريزية، مثل الجنس والعدائية، وتحويلها إلى نشاط إبداعي وفكري). إنَّ الفن ليس هروباً بل هو وسيلة للتعامل مع التناقضات الداخلية وإعادة تأسيس علاقة مثمرة مع العالم. وإن الكاتب الجيد يساعد قُرّاءه على إقامة علاقة مماثلة مع عالمهم، عادة في ضوء نقدي وجديد. والفن هو وهم ولكن نتائجه حقيقية: «الفن هو واقعٌ مقبولٌ تقليدياً، بفضل الوهم الفني، حيث نجد أن الرموز

والبدائل قادرة على استفزاز المشاعر الحقيقية». (ادعاءات التحليل النفسي حول فائدة العلم).

إنّ أفضل نموذج لجماليات التحليل النفسي في كتابات فرويد هو عمله «الفكاهة وعلاقتها باللاوعي» (1905). وتستجلي دراسة الفكاهة هذه (التي تترجم أحياناً «نكات») ليس فقط الحالة النفسية للشخص الذي يمزح ولكنها تفسّر أيضاً كيف تؤثر الفكاهة على الجمهور ولماذا يكون النظر للسياق الاجتماعي مهماً. وفي خلق الفكاهة والتمتع بها، فإننا نشترك بنقد القمع الاجتماعي للغرائز، والفكاهة، بكونها ظاهرة جمالية، بعيدة جداً عن كونها شكلاً من أشكال العزاء أو المصالحة. فهي تثيرنا وتتيح لنا المشاركة في الاحتجاج على نكران الذات الذي قبلناه على أنه ضريبة الوجود المتحضر.

جاك لاكان (1901- 1981)

أثّرَ جاك لاكان إلى حدٍ كبير في نظرية التحليل النفسي الأخيرة بصفة عامة والنظرية الأدبية بصفة خاصة. وقام بتوسيع وإعادة تحديد عدة مفاهيم أساسية في التحليل النفسي بطرق لا يوافق عليها العديد من المتعصبين الفرويديين. وفقاً لفرويد، في المرحلة المبكرة من الطفولة، يهيمن على الفرد «مبدأ المتعة»، حيث يسعى هذا الفرد إلى الإشباع دون تفكير، ودون هوية أو جنس محددتي المعالم بالتأكيد. وفي نهاية المطاف، فإن الطفل يأتي ضد القيود المفروضة عليه من الأب. (وبمصطلح فرويدي بحت ينطوي هذا على منع الطفل من تحقيق

الرغبات الأوديبية تجاه الأم من خلال تهديده بالإخصاء. كل هذا، بالطبع، يتم على مستوى العقل الباطن.) وبالتالي يصبح الأب يمثل «مبدأ الواقع»، مما يجعل الطفل يضطر للاستجابة لمتطلبات العالم الحقيقي لأوّل مرة. وإنّ المطابقة بين الطفل والأب الآن تُمكّن الطفل من أن يلعب دوراً ذكورياً وتجعله على دراية لأوّل مرة بمختلف أشكال القانون المؤسساتي. أما الأطفال الإناث فإنهن يمررن بمراحل مختلفة قليلاً في المخطط الفرويدي للأشياء، والتي قد تم أساساً انتقادها من قبل العديد من الكاتبات النسائيات. ومن ثمَّ تنقسمُ الشخصيةُ بين النفس الواعية والرغبة المكبوتة.

يصف لاكان المرحلة المبكرة للشخصية بأنها «وهمية»، وهي عندما يجهل الطفل أي تمييز بين الإنسان والأشياء المحيطة به. ثم تأتي «مرحلة المرآة»، عندما يبدأ الطفل بإدراك ذاته كفرد ويحدد هذه النفس (كما لو أنه يرى نفسه في المرآة). فهي تنتج شيئاً يمكن تحديده بوصفها الأنا. وعندما تصبح على بيّنة من قيود الأب، فإنها تدخل العالم «الرمزي»، وتصبح أيضاً على علم بالمعارضات الثنائية: ذكر / أنثى، حاضر / غائب إلخ، حيث تكمن الرغبة المقيدة وراء كل هذا.

إذاً يعيد لاكان أساساً تأويل نظرية فرويد عن الوعي واللاوعي من حيث نظرية سوسيور عن «الدال» و«المدلول». ولدى الدخول إلى النظام الرمزي للوعي، يبدأ الطفل بربط «الدال» و«المدلول»: مطوّراً اللغة في واقع الأمر. ولكن الدال وهو «الأنا» لا يكون مفهوماً تماماً إذ يكون مثل الدالات الأخرى لا يتطابق تماماً مع المدلولات. ولنستخدم استعارة لاكان، ينزلق «الدال» تحت «المدلول الطافي».

وقد أعاد لاكان تفسير كل نظرية فرويد عن الأحلام على أنها نظرية نصيّة باستخدام مفاهيم جاكوبسون عن «الاستعارة» و«الكناية»، وذلك لشرح المبادئ البنيوية المختلفة التي عرَّفَها فرويد، مثل «الإزاحة» (وهي نقل التركيز من عنصر واحد في المنام لآخر)، و«التكثيف» (وهي الجمع بين العديد من الأفكار والصور) وهلم جرّ. والتأثير العام لنظريات لاكان هو زرع بذور الشك في أذهان الكثير من المفكرين والكتّاب حول قدرة اللغة على التعبير عن أي شيء على وجه اليقين. فقد أصبح تحديد المعنى، لا سيما في العديد من الأعمال الأدبية الحداثية، محيِّراً وصعباً، إن لم يكن مستحيلاً.

بالنسبة للاكان، إنّ كل حياة الإنسان هي أشبه بسرد حيث يكون فيه المغزى محيراً أو مراوغاً باستمرار. يبدأ الوعي مع الشعور بالنقص (لجسم الأم)، حيث تدفعنا الرغبة باستمرار لإيجاد بدائل لهذه الجنة المفقودة. ويمكن أن يُفهَم كل السرد في الواقع من حيث البحث عن الكمال المفقود.

وثمة مفهوم آخر هام وهو فكرة لاكان عن «الآخر». تشير هذه الفكرة إلى وعي الفرد المتطور للكائنات الأخرى التي هي ضرورية في تحديد هوية الفرد. إنَّ «الآخر» هو بوضوح مفهوم عام للنظام الاجتماعي بأكمله. ولكن بينما يتغير باستمرار السياق الاجتماعي لكل حياة الفرد فإن شعور الفرد بهويته يتغير أيضاً. فهي دائماً عملية لا حالة. والإيديولوجيا هي أيضاً جزء من «الآخر» حيث تقدم «إدراك زائف» للذات، وهو تفسير خاطئ ومع ذلك يصبح جزءاً من الذات. ولكن تعطينا الإيديولوجيا الوهم بأننا نَسُدّ النقص الذي تسعى الرغبة

دائماً لتحقيقه. وهذا هو سبب أن لديها تأثيراً قوياً علينا. عندما نقرأ أي نص أدبي أيضاً، فإننا نسمح له أن يهيمن علينا بطريقة مشابهة ليملأ النقص في شخصيتنا.

إنّ قراءة نص من قبل لاكان هو في حد ذاته سعي مستمر لموضوع الرغبة الغامض. وإنَّ كتابات لاكان هي في طرف الطيف الآخر لكتابات فرويد، التي جعلته حججها الواضحة أن يفوز بجائزة غوته للأسلوب الجيد في الكتابة العلمية.

التحليل النفسي لاستجابة القارئ

طَبّقَ بعض النقاد نهج التحليل النفسي على هذا النوع من الارتياح الذي يشعر به القارئ عند قراءة أي عمل أدبي. وقد يكون هذا مثيراً للاهتمام ولكنه محدود نوعاً ما في الرؤى التي ينتجها. ويناقش الأمريكي نورمان ن. هولاند في «ديناميكيات الاستجابة الأدبية» (1968) بأننا نستمتع بأعمال الأدب لأنها تمكننا من العمل أثناء القلق والرغبة العميقين بطرق لا تزال مقبولة اجتماعياً. يسمح الأدب بحل وسط يسترضي المعايير الأخلاقية والجمالية التي تسمح بإدراك ما يمكن أن يبقى عادة مكبوتاً. وهذا ليس إلا إعادة صياغة وجهات نظر فرويد الخاصة في «الكاتب المبدع وأحلام اليقظة». وقد لاحق سيمون ليسر، في «الخيال والعقل الباطن» (1957)، خطاً مماثلاً حيث قَدَّمَ الأدب بوصفه شكلاً من أشكال العلاج. وفي كتاب «خمسة قُرّاء يقرأون» (1975)، يستكشف هولاند كيف يُكيّف القُرّاء هوياتهم في أثناء تفسير النص ويكتشفون وحدة جديدة في أنفسهم.

هارولد بلوم (1930)

قام هارولد بلوم بتطبيق التحليل النفسي على التاريخ الفعلي للأدب، حيث فَسَّرَ التطورات والتغيرات في الأنماط والقواعد، وبخاصة في الشعر، على أنها نتيجة للصراع بين الأجيال، حيث يكون هذا الصراع شبيهاً بالصراع الموجود في عقدة أوديب الفرويدية. وكما يشعر الأبناء بالاضطهاد من قِبل آبائهم، يشعر الشعراء أيضاً أنهم في ظل نفوذ الشعراء الذين جاءوا من قبلهم. ويمكن أن تُقرأ أيَّة قصيدة على أنها محاولة للتخلص من «قلق التأثر» تجاه القصائد السابقة. وقد يعيد الشعراء عادة بناء قصائدهم الأولى ويصلحون بناءها أحياناً. ولذلك يمكن أن تُعَدّ القصائد أنها كتابات ثانية أو بشكل آخر لقصائد أقدم مما يجعلها «قراءات خاطئة» متعمّدة(أو كما يدعوها بلوم «إساءات فهم») للقصائد الأقدم وذلك من أجل التأكيد على فردية الشاعر الأصغر سناً عند مواجهتها. وتم التعبير عن هذه الأفكار في كتاب بلوم «خريطة للقراءة الضالة» (1975)، حيث ذهب بلوم على ما يبدو أبعد بكثير من تضمينات أو نتائج التحليل النفسي. وهذا العمل هو بالفعل ما بعد بنيوي في اهتماماته حيث تُرى القصيدة فيه على أنها تتضمن سلسلة من وسائل التقويض. كما ويهاجم بلوم بصراحة النقد التفكيكي والذي يعدّه «عدمية لغوية هادئة»، ويحاول إعادة التأكيد على مفهوم نية المؤلف. وبالنسبة لبلوم، إنّ النقد في حد ذاته شكل من أشكال الشعر، وقد تتضمن القصائد نقداً أدبياً لقصائد أخرى؛ فالنقد وحدة شعرية وسلسلة نقدية متواصلة.

جوليا كريستيفا (4119)

تجمع جوليا كريستيفا بين التحليل النفسي عند لاكان والسياسة والنسوية. ففي كتابها «ثورة اللغة الشعرية» (1974)، تعيد كريستيفا تعريف وتسمية مفهوم لاكان عن «الوهمية» من منظور نسائي. في مخطط لاكان، عندما يدخل الطفل المرحلة «الرمزية» ويبدأ بتسمية الأشياء والالتفات لمبادئ النظام والقانون، فإن كل وجوده يأخذ كمركز له «الدال المبهم»، والقضيب، والأب كتجسيد للقانون. ترغب كريستيفا في تدمير القدرة الكلية لهذا النظام الذكوري. فهي تفترض مسبقاً وجود شكل من أشكال اللغة في مرحلة لاكان «الوهمية» وهي المرحلة ما قبل الأوديبية، والتي تسميها كريستيفا بدلاً من ذلك المرحلة «السيميائية». والمفهوم «السيميائي» مفهوم غامض ومبهم. ينقسم التدفق «السيميائي» الكامن بشكل مصطنع إلى وحدات عندما يُفرَضُ عليه النظام «الرمزي»، ولكنه يستمر كنوع من القوة داخل اللغة. فمن الواضح أنه يقترن بالأنوثة أساساً ولكنه يحدث أيضاً في مرحلة من مراحل التنمية عندما لا تظهر فوارق واضحة بين الجنسين.

ترى كريستيفا تأكيداً لنظرياتها، ليس فقط في لغة الأطفال التي تُصاغ بشكل مشوه واللغة المستخدمة من قِبل المختلين عقلياً فحسب بل أيضاً في أنواع معينة من الشعر، مثل شعر الرمزيين الفرنسيين. وتناقش كريستيفا أن في لغة هؤلاء الشعراء تمتد أو تصل اللغةُ العاديةُ إلى أقصى حدود لها من المعاني المقبولة تقليدياً. وأنّ مثل هذه الأعمال ومثل هذا النقد فوضوي في جوهره، وهو أيضاً رد فعل

ضد الدلالات الثابتة من السلطة والنظام والسيطرة، وكل ما هو مرتبط بأي شكل من أشكال الهيمنة الذكورية. وتنهار كل الفروق الواضحة، كما هي الحال في جميع المعارضات الثنائية. ويبدو أن في كتاباتها افتراضاً بأن الفوضى التي توجدها طريقتها في قراءة النصوص تتضمن أيضاً فوضى سياسية، وبالتالي نقداً سياسياً. وقد كشف تيري إيغلتون إن هذا هو مفهوم ساذج وفكرة مبسّطة لما هو سياسي: «... إنها لا تعير إلا انتباهاً قليلاً لمحتوى النص السياسي، وللظروف التاريخية التي يُنفَّذُ فيها عملية قلب المدلول...»

كارل غوستاف يونغ (1875- 1961)

بالمعنى الدقيق للكلمة ليس ك. غ. يونغ محللاً نفسياً ولكنه فَضّلَ أن يدعو نفسه عالِم نفس تحليلي. وقد تم تضمينه هنا لثلاثة أسباب هامة: كانت نظرياته مؤثرة جداً في تفسير الأدب؛ فلديها الكثير من القواسم المشتركة مع نظريات فرويد أكثر مما تُقرهُ هذه النظريات. وإن هذه النظريات في الحقيقة لا تنتمي إلى أيَّة فئة واسعة أخرى مُستخدَمة في هذا الكتاب.

فقد أصبح شائعاً أن نركز على الاختلافات بين نظريات فرويد ويونغ ولكن لا بد أيضاً من تذكر أنه عندما تُقارَن هذه مع أنواع أخرى من النظرية النفسية، فإنه يمكن أن نبيّن أنهم يتقاسمون العديد من المجالات ذات الاهتمام المشترك كدراسة انفصام الشخصية، والعُصاب والذُهَان، وطبيعة العُقَد النفسية، وتفسير الأحلام، والعمليات الذهنية اللاوعية بشكل عام.

اختلفَ فرويد عن يونغ خاصة في ما يسمى بنظرية الرغبة الجنسية، حيث اعتقدَ يونغ أن فرويد قد ربطَ الرغبة الجنسية (libido) (وهي الكلمة اللاتينية التي تعني «رغبة» أو «شهوة») بشكل وثيق جداً بالدوافع الجنسية. وكان يونغ يفضل مفهوم «الطاقة النفسية»، وطَوَّرَ نظرية عامة لأنواع الشخصيات، مُعرَّفةً بالمعنى الواسع، في مصطلحين قد دخلا الاستعمال اللغوي الشائع، كأنواع الشخصيات المنفتحة على الخارج والمنطوية على ذاتها. وكان يونغ يؤمن أيضاً بوجود اللاوعي الجماعي، وهو أمر شائع عند الجنس البشري كله، ويحتوي على أمثلة عالمية. واللاوعي الجماعي هو عبارة عن صور أساسية وعالمية، تنكشف في الأحلام، والإنتاج الفني والأدبي، والديانات البدائية والأساطير. وإنَّ إحدى هذه الأمثلة الأكثر أهمية هي الروح / العدائية. والعدائية هي صورة المرأة النموذجية للرجل وأما الروح فهي صورة الرجل النموذجية للمرأة. وغالباً ما تظهر العدائية على شكل رجل عجوز حكيم، أما الروح فتظهر على أنها فتاة عذراء أو آلهة الأم. والهدف العام من علم النفس عند يونغ هو «التمييز»، وهي العملية التي تتم من خلالها مساعدة الفرد على المناغمة أو الموافقة بين «شخصيته» (وهي الذات كما تُقدَّمُ للعالم) و«الظل» (وهي الجانب الخطير والمظلم للشخصية والتي توجد في اللاوعي عند هذه الشخصية). ويمكن القول إن الفشل في التمييز يُمثّلُ رمزياً في قصة روبرت لويس ستيفنسون الشهيرة «الدكتور جيكل والسيد هايد»، حيث يكون الدكتور جيكل «الشخصية» ويكون هايد «ظِلّها».

لم يساهم علم النفس عند يونغ إلا بالقليل في دراسة الأدب كنص، ولكنه أسهم بالكثير في تفسير الرموز والصور في النصوص. وقد كانت لنظرية يونغ عن النماذج تأثير كبير على فيلسوف العلوم والنظرية الأدبية الفرنسي غاستون باشلار. فقد جمعَ باشلار في كتابه بين وجهات نظر فرويد حول أحلام اليقظة مع تصور يونغ عن النماذج في كتابه «شعرية حلم اليقظة» (1960). كما تناول المنظّر الأدبي الكندي هيرمان نورثروب فراي في كتابه «تشريح النقد» نظرية النماذج (1957).

❖ ❖ ❖

نظرية التأويل والاستقبال

ثمة سلسلة متصلة من النظرية من علم التفسير إلى نظرية الاستقبال وكلتاهما تستندان على نوع معين من الفلسفة التي ازدهرت في أوائل القرن العشرين، لا سيما في ألمانيا، والمعروفة باسم الفينومينولوجيا.

الفينومينولوجيا

هذا النمط من التفلسف له جذوره في المناقشات المتمكنة حول طبيعة المعرفة النابعة من أعمال عمانوئيل كانط (1724- 1804)، وخصوصاً من تمييز كانط بين الظاهرة (phenomenon) (أي العالم كما نراه) والمعقولية (noumenon) (أي العالم كما هو حقاً). وفي الحقبة ما بين الحربين العالميتين، طَوَّرَ الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل فلسفة رفض فيها مفاهيم الحس السليم وهي أن الأجسام موجودة بشكل «موضوعي» خارج تصورنا لها. ولكن لا نستطيع أن ندعي ذلك بأي درجة من اليقين. وسواء أكانوا أوهاماً أم لا، لا يسعنا إلا أن نكون واثقين من كيفية ظهورها لنا. فهي ليست «أشياء في حد ذاتها» (إذا استخدمنا مصطلح كانط)، ولكنها أشياء مطروحة لنا. إنَّ الوعي ليس فقط سلبياً ولكنه يقرر العالم بالفعل، وإن العالم الخارجي، بطريقة ما، مُخفَّضٌ إلى محتويات وعينا. وليس من

المُستغرَب أن يكون هذا النمط من الفلسفة معروفاً بأنه علم وصف الظواهر وذلك نظراً لتركيزه على خبرتنا في هذه الظواهر.

ولكن ما ندركه في أذهاننا يمكن وصفه بأنه تيار الوعي الذي تسوده الفوضى. ومن الواضح أن اليقين لا يمكن أن يقوم على هذا الشأن. ولذلك فإن الظواهر تسعى إلى اكتشاف نظام من جواهر الأمور العالمية التي تقف وراء ما يبدو أنها ظواهر عشوائية وفردية. وهذا مدين بالفضل لمفهوم أفلاطون عن «الأفكار» (أو الأنواع، «eidos»)، ويدعو هوسرل هذه العملية «تجريد فكري». وإنَّ أي نمط من الفكر (بما في ذلك النظرية الأدبية) يدعي أنه ظواهري، فإنه يؤكد بالتالي على ما يمكننا أن نكون واثقين من إدراكه في تجربتنا للعالم (أو النص).

وقد ظهرَ في مدرسة جنيف للنقد التي ازدهرت في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين التأثير المباشر لهذا النمط من التفكير في النظرية الأدبية. وقادت هذه المدرسة إلى نمط من النقد مماثل للنقد الجديد. ويرتبط بهذه المدرسة بشكل خاص كل من البلجيكي جورج بوليت، والسويسريان جان ستاروبنسكي وجان روسيه، والناقد الفرنسي جان بيير ريتشارد، وأستاذ اللغة الألمانية في جامعة زيورخ إميل ستيغر وهو بمنزلة الضوء الرائد في دراسة اللغة الألمانية والثقافة المعروفة باسم (Germanistik). وكان النقد الظاهري يهدف إلى ما دعاه الألمان التحليل النصي، والذي ينظر فقط فيما لا جدال فيه في النص. ويمكن النظر للنص على أنه تجسيد لعقل المؤلف، والذي هو بمنزلة الوجود الوحيد وراء ذلك النص. وهذا لا يعني

النظر في سيرة حياة المؤلف، إلا بقدر ما تكون جوانبه واضحة في العمل. ويتم البحث عن الأدلة التي تدل على البُنى العميقة في عقل المؤلف في النص، ويُنْظَرُ إليها على أنها تعكس تجربة المؤلف للعالم. ولا تتطابق تجربة العالم في العمل الأدبي مع العالم الحقيقي بالضبط، ولكنها «العالم كما نعيشه» ويعيشه المؤلف. وهذا يتوافق أيضاً مع استخدام هوسرل للغة. فاللغة تكشف بوضوح وبصراحة عن كيفية النظر للعالم، وتتفق «بمقدار خالص لما يُرى في وضوحه الكامل». وهذا يعني أن اللغة تعكس تصوراتنا للعالم ولا تعكس العالم نفسه.

وينفصل الفيلسوف مارتن هايدغر عن هذا النهج الفينومينولوجي المثالي بالرغم من تأثره إلى حدٍ كبير بسلفه، ويضع هايدغر البشر تماماً في إطار تاريخي معين (Dasein). ويرى هايدغر، على عكس هوسرل، أن العالم ليس شيئاً يمكن تحليله بشكل عقلاني من وجهة نظر الإنسان التأملي وغير المهتم. فنحن مُلزَمون بعالم لا نستطيع الخروج منه، ولا يمكننا أبداً أن نجعل الواقع موضوعياً في عالمنا الخاص.

ولأننا مُلزَمون بعالم معين منذ ولادتنا، فإننا نتقاسم مسبقاً مع بعضنا بعضاً الكثير من الافتراضات حول هذا العالم. ويدعو هايدغر هذه الافتراضات «ما قبل فهمية». ولكن الإنسان لا يمكنه أبداً فهم وجوده بشكل كامل؛ لأن ثمة تطور وتغير أيضاً يمشيان باتجاه الأمام دائماً. وعاجلاً ما تضمحل العلاقة التي تُرى في الوقت الحاضر بين الذات والعالم. فنحن نُسقِطُ باستمرار أنفسنا إلى الأمام لنعرف العالم بطرق جديدة.

بالنسبة لهايدغر، إنَّ اللغة ليست مجرد شيء نستخدمه للتعبير عن أنفسنا. إنَّ لها وجوداً مستقلاً عنا. وهي أيضاً «موجودة مسبقاً» قبلنا. ويتشارك البشر في اللغة وبذلك تصبح اللغة إنسانية. ونحن نعرف العالم من خلال اللغة بالطريقة التي نعرف بها كيفية استخدام «أداة» معينة: ونعرف وظائف واستخدامات الأشياء. وبالتالي لا ندرك في كثير من الأحيان أهمية شيء ما حتى ينتفي عمله بالنسبة لنا، أي حتى «يتعطل». فنحن نصبح فقط على وعي تام بما يعنيه الهاتف لنا عندما يُقطَعُ عنا الاتصال، ونصبح أيضاً مدركين تماماً لأهمية اللغة، عندما ينتفي عملها بالنسبة لنا على سبيل المثال وعندما نصاب بسكتة دماغية. وهذه هي بوضوح فكرة مماثلة لمصطلح الشكلانيين «الإفراد» أو التغريب. فبالنسبة لهايدغر، يقدم الفن مثل هذا «الإفراد» أو التغريب للأشياء. ويصف هايدغر فلسفته أنها «تأويل للوجود»، وإن استخدام مصطلح «التأويل» هذا يحتاج إلى مزيد من التوضيح.

التأويل

إن التأويل يعني علم أو فن التفسير. وفي هذا المعنى يمكن أن نسمي التحليل النفسي الفرويدي تأويل. في الواقع وصفه فرويد بأنه (فن التفسير). ودعا هايدغر فلسفته «فينومينولوجيا تأويلية»، لأنها كانت معنية بتفسير التجربة في سياق تاريخي وليس بطبيعة تصور الظواهر بحد ذاتها، بالمعنى الذي قصده هوسرل. وإن مصطلح «تأويل» كان قد طُبِّقَ في الأصل من أجل تفسير نصوص دينية ولكن، في أثناء القرن التاسع عشر، أصبح يشير إلى فهم النصوص بوجه عام. وثمة

فيلسوف ألماني آخر طَبّقَ نهج هايدغر التأويلي في فهم النصوص الأدبية: ألا وهو هانز جورج غادامير.

أولاً: هانز جورج غادامير (1900)

في «الحقيقة والطريقة» (1975)، يحاول غادامير أن يبرهن أنه مهما كانت نوايا المؤلف، فإن معنى العمل الأدبي لا ينضب أبداً إذا أخذنا هذه النوايا بعين الاعتبار. فالعمل الأدبي ليس جامداً بل يمر عبر سياقات تاريخية وثقافية مختلفة. وتمكّن هذه الحقيقة وجود معان جديدة ومختلفة يتم تصوّرها في العمل، والتي لا يمكن أن يكون قد تصوّرها المؤلف أو الجمهور المعاصر. ليس ثمة إمكانية معرفة أي نص في سياق أدبي نقي أو «كما هو تماماً»، إذ يتوقف ما ينقله العمل لنا على طبيعة الأسئلة التي نطرحها على هذا النص، وعلى قدرتنا أيضاً على فهم السياق التاريخي الذي تم فيه كتابة العمل وتصوّره. فيمكننا أن ندخل في العالم الغريب لأعمال الأدب الماضية ولكننا دائماً ندمج هذا العالم الغريب في عالمنا الخاص.

ويفترض غادامير أيضاً وجود تقاليد أو تيار تقليدي عام تتشارك فيه جميع مؤلفات الأدب. في هذا المعنى يمكن أن نستخلص وجهات نظر مماثلة مع أتباع ليفس في بريطانيا. ويرى غادامير بأن ثمة خط غير منقطع من الاستمرارية مع الأعمال الماضية، يتم إنشاؤها من خلال العادات والتقاليد، وحتى من خلال التحيز. وبالتالي فهو يسمح بوجود بُعد بدهي للتفسير يكون «خارج حجج العقل».

إنَّ منهجية التأويل قد تم تطبيقها بشكل رئيس على ما يمكن الاعتراف به تاريخياً على أنه الأعمال الكلاسيكية في الأدب. وإن العمل والكاتب والسياق التاريخي والتفسير كلها تشكّل حجة غير مباشرة من التأكيد المتبادل: «دائرة التأويل». وثمة افتراض أيضاً أن أعمال الأدب هي ذات «عضوية كاملة» ومتناغمة مع التقاليد والسياق التاريخي الخاص بها.

ثانياً: ي. د. هيرش جونيور

كان الناقد الأمريكي ي. د. هيرش جونيور تأويلي ويدخل ضمن تقليد فلسفة هاسرل. ويهاجم هيرش بشكل جذري علم التأويل عند هايدغر وغادامير. ولكنه يشترك مع غادامير ببعض وجهات النظر. في كتابه «الصدق في التفسير» (1967)، يحاول هيرش أن يبرهن أنه يمكن أن يكون هناك تفسيرات صحيحة ومختلفة للنص ولكنها كلها يجب أن تكون متوافقة مع المعنى المقصود من قبل المؤلف. كما يتفق هيرش مع غادامير أن العمل يمكن أن يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة، ولكنه يميز بين «المعنى» و«الأهمية». وتبقى المعاني غير متغيرة ولكن أهمية العمل يمكن أن تتغير عندما يتغير السياق التاريخي.

بيدَ أن هيرش لا يقدم الافتراض أنّه يمكننا دائماً معرفة نوايا المؤلف. إذ يمكن أن تكون الآن غير قابلة للإكتشاف ولكن هذا لا يغيّر موقفه الفلسفي الأساسي: أن المعنى الأدبي بطريقة ما مطلق ويقاوم التغيير. وإنَّ عمل الناقد هو إعادة بناء «النوع الأدبي الجوهري»

للنص. ويقصد هيرش بذلك الأعراف الجمالية العامة و«نظرة العالم» التي تقرر معاني المؤلف المقصودة.

إنَّ مشكلة نهج هيرش هو أنه يفترض أن المعنى يمكن أن يوجد بصرف النظر عن اللغة التي يُعبَّرُ من خلالها. وثمة مشكلة أخرى هي أنه، في أغلب الأحيان، وبشكل افتراضي من المستحيل إيجاد فروق واضحة جداً بين ما يعنيه النص لمؤلفه وقت إنشائه وما يعنيه للناقد الحديث، فالخط الفاصل بينهما لا يمكن رسمه ببساطة.

نظرية الاستقبال

كما يدل اسمها، تُركِّزُ نظرية الاستقبال على الطريقة التي تتم من خلالها عملية تلقي العمل الأدبي من قِبل القُرّاء. فهي تفحص السبل التي يمكن للقارئ أو القارئة من خلالها المشاركة في الأدب.

وقد لا يكون القرّاء مدركين لهذه الحقيقة ولكن في عملية القراءة يقوم القرّاء باستمرار بتقديم فرضيات حول معنى ما يقرؤونه. فهم يقومون بالاستنتاجات والربط وملء الثغرات في النص إلخ، وأن النص نفسه يقدم سلسلة من «الأدلة» أو «الإشارات» التي يستخدمها القارئ لتقديم بعض التماسك لعملية القراءة. وعندما تستمر القراءة، فإن توقعاتنا وإسقاطاتنا تصبح معدّلة من خلال الاكتشافات الأخرى في النص. فالقراءة ليست عملية متواصلة كالخط، إذ نخلق دائماً إطاراً مرجعياً، نحاول فيه فهم تفسيرنا، ولكن ما يأتي في وقت لاحق في النص يمكن أن يسبب لنا تغيير هذا الإطار الأصلي.

أولاً: ولفغانغ آيزر (1926)

في كتابه «عملية القراءة» (1978)، يبحث ولفغانغ آيزر في «الاستراتيجيات» المستخدمة في بناء النص و«مخزن» الثيمات أو المواضيع والتلميحات المستخدمة. ولقراءة وفهم العمل يجب علينا أن نكون بالفعل على دراية بالرموز التي تستخدمها هذه القراءة ولكن في الأدب المحفز والجيد فإن المسألة ليست فقط مجرد إعادة تفسير الرموز المألوفة. إن العمل الأدبي المؤثر يجبر القارئ أن يصبح مدركاً بشكل نقدي للرموز المألوفة، ويجعلنا هذا العمل المؤثر نتساءل حول مدى صحة هذه الرموز. ولذلك فإنه مثال آخر على ما دعاه الشكلانيون «بالإفراد» أو التغريب. وبالنسبة لآيزر، إنَّ القراءة النقدية والإدراكية تجعلنا أكثر فهماً لوعينا الذاتي. ويسلم آيزر بإمكانيات أن يقدم القراء المختلفون تفسير العمل بطرق مختلفة. بالنسبة له، لا يوجد تفسير واحد صحيح بالنسبة له، ولكن التفسير الصحيح يجب أن يكون داخلياً متماسكاً. وإنَّ أفضل تفسير هو الذي يمكن أن يوضح أكبر عدد من التفسيرات المتوافقة. كما يجب على التفسير الصحيح أن يكون محدوداً ومُعرَّفاً من قِبل النص نفسه، حيث يجب أن يكون بوضوح تفسيراً لهذا النص وحده وليس لنصوص أخرى.

ثانياً: هانز روبرت جوس

إنّ هانز روبرت جوس مهتم أكثر من آيزر بوضع تفسير النص الأدبي في سياقه التاريخي ومن هذه الناحية له الكثير من القواسم

المشتركة مع غادامير. فقد حاول جوس إنتاج نوع جديد من التاريخ الأدبي، مركزاً ليس على الكتّاب والحركات الأدبية فحسب وإنما على كيفية «تلقي» الأدب في مختلف المراحل التاريخية. والنصوص نفسها في الواقع يتم تغييرها بسبب السبل التي يتم التلقي فيها في كل مرحلة. ويستخدم جوس مصطلح «أفق التوقعات» للإشارة إلى المعايير التي يستخدمها القرّاء في أي مرحلة معينة عندما يريدون دراسة أي عمل من أعمال الأدب. وقد يكون من الممكن إقامة «أفق التوقعات» لتقييم كيف يمكن لعمل أن يُفسَّر عندما ظهرَ للمرة الأولى، ولكن هذا لا ينشئ معنى دائماً أو نهائياً. ويجب أيضاً ألا يغيب عن البال أن الكاتب يمكن أن يكتب وفقاً لتوقعات أيامه ولكنه أيضاً يمكن أن يتحدى هذه التوقعات. وهذا ما يحدث غالباً مع الكتّاب الذين لا يكونون مشهورين في أيامهم ولكنهم يثيرون إعجاب الكثيرين في عصور لاحقة. إنَّ الهدف من تأسيس «أفق التوقعات» للعمل هو في نهاية المطاف من أجل السماح «بانصهار الآفاق»، وجعل كل التصوّرات الصحيحة عنه في وحدة متماسكة.

ثالثاً: ستانلي فيش (1938)

طَوَّرَ الناقد الأمريكي ستانلي فيش شكلاً من أشكال نظرية الاستقبال والذي سماه «الأسلوبية العاطفية». فقد فحصَ توقعات القارئ على مستوى الجملة، وناقش بأننا نستخدم استراتيجيات القراءة نفسها في فهم كل من النصوص الأدبية وغير الأدبية. فمن الممكن تحليل الطريقة التي يستمر فيها القارئ في القراءة، كلمة كلمة، خلال النص. وبالطبع، هذا يغض الطرف عن حقيقة أن القراء

غالباً ما يقفزون إلى الأمام في توقعاتهم، ويطمحون إلى شكل معين من أشكال الحكم. وثمة الكثير من التخمين أو التوقع المسبق. وإنَّ تجربة القراءة الفعلية ليست تحليل الإجراء المفروض والمصطنع كلمة بعد كلمة. وتميز وجهات النظر هذه أفكار فيش المبكرة كثيراً، ولكن في عمله اللاحق وهو بعنوان «هل هناك نص في هذا الصف؟» (1980)، يحاول فيش التغلب على القيود المفروضة على نظريته السابقة عن طريق مناقشة أن ثمة مجتمع من القرّاء يتقاسمون الافتراضات نفسها أثناء عملية القراءة. وهذا أيضاً ما يجعل الأمر أسهل بكثير، بالطبع، للتأكيد على أن الكاتب نفسه هو جزء من هذا المجتمع، ويمكن بالتالي فهمه بسهولة من قبل ذلك المجتمع.

رابعاً: مايكل ريفاتير

في مقالة معروفة جيداً، يهاجم مايكل ريفاتير تفسير كل من جاكوبسون وليفي شتراوس لقصيدة بودلير بعنوان «الدردشات». ويُظهِرُ ريفاتير أن السمات اللغوية التي يزعمون أنهم قد اكتشفوها في القصيدة لا يمكن أن يتصورها القارئ مهما كان مُطّلِعاً. وأنَّ العديد من الميزات التي يركّزون عليها ليست جزءاً من البنية الشعرية التي يختبرها القارئ. تعتمد قراءة جاكوبسون وشتراوس على معرفة مصطلحاتهم التقنية. في كتابه «سيميائية الشعر» (1978)، يناقش رفاتير أن العناصر في أيَّة قصيدة كثيراً ما تخرج عن النحو المعتاد. ويجب على القارئ أن يعرف كيف يتعامل مع مثل هذه العوامل غير القواعدية وهذا يعني تطوير كفاءة خاصة. فالقارئ يفترض وجود «مصفوفة» بنيوية، غالباً ما تكون جملة واحدة أو عبارة، وقد لا تظهر

فعلاً في القصيدة، بل هي مثل جملة مثالية وبحد ذاتها تشبه الأحكام الأساسية التي يفترضها النحو التحويلي عند نعوم تشومسكي. ويتم تعديل هذه الجملة أو العبارة المثالية في الكلام أو الاستخدام الفعلي (ما يدعوه ريفاتير «هايبوغرامات»). وقد يكون هذا النمط من قراءة القصيدة مفيداً بشكل خاص في تفسير القصائد التي تتعارض مع قواعد النحو العادية (مثل الكثير من قصائد إميلي ديكنسون)، ولكن هذا النمط من القراءة محدود في تطبيقه، وكثيراً ما يؤدي إلى العموميات التي لا تفسر لماذا تكون أية قصيدة معينة مؤثرة بشكل خاص.

❖ ❖ ❖

النظرية النسوية

ما يوحد مختلف أنواع النظرية الأدبية النسوية ليس تقنية نقدية محددة وإنما الهدف المشترك: وهو رفع مستوى الوعي لأدوار المرأة في جميع جوانب الإنتاج الأدبي (ككاتبات، وكشخصيات في الأدب، وكقارئات إلخ)، وكشف مدى الهيمنة الذكورية في جميع هذه الجوانب. ولمحاولات النساء مقاومة هيمنة المجتمع الأبوي تاريخ طويل ولكن مصطلح «النسوية» الفعلي لا يبدو أنه دخل حيز الاستخدام في الإنكليزية حتى التسعينيات من القرن العشرين. وبصفة عامة، حاول النقد النسوي إظهار أن النقد الأدبي والنظرية نفسهما قد تمت الهيمنة عليهما من قبل اهتمامات الذكور. في الواقع، قام بعض مؤيدي الحركة النسوية برد فعل ضد كل النظريات كونها بشكل أساسي مجالاً هيمن عليه الذكور. وكانت النظرية، بالنسبة لهم، مرتبطة مع المعارضة الثنائية التقليدية ذكور/ إناث: وهي نظرية تجري أساساً في المجال الذكوري وتحتضن كل ما هو غير شخصي وما سيصبح موضوعياً. وقام الذكور بوضع عالم الإناث الذي يتصف بالذاتية والتجربة البدائية مقابل هذا المجال. وثمة اتفاق عام بين معظم الكتّاب أن النظرية النسوية، بصرف النظر عن التطورات الأخيرة، يمكن تقسيمها إلى مرحلتين رئيستين: الموجة الأولى والموجة الثانية.

الموجة الأولى

كانت المرحلة المبكرة من النظرية النسوية الحديثة متأثرة بشكل كبير بالإصلاحات الاجتماعية والاقتصادية التي نجمت عن حقوق المرأة وحق الانتخاب. وثمة كاتبتان اثنتان بَرَزَتا بشكل خاص في هذه المرحلة لأنهما طرحتا العديد من القضايا التي من شأنها أن تستمر في الاستحواذ على مؤيدي الحركة النسوية في وقت لاحق: فرجينيا وولف وسيمون دي بوفوار.

أولاً: فرجينيا وولف (1882- 1941)

بالإضافة إلى رواياتها، كتبت فرجينيا وولف أيضاً عملين ساهما في النظرية النسوية: «غرفة تطل على منظر» (1927)، و«ثلاثة جنيهات» (1938). في العمل الأول، بحثت وولف بشكل خاص في الحالة الاجتماعية للنساء ككاتبات، وفي الثاني درست هيمنة الرجال على المهن الرئيسة. في العمل الأوّل ناقشت وولف بأن كتابة المرأة ينبغي أن تكشف عن تجربة النسائية وليس مجرد طرح مقارنات حول وضع المرأة في مجتمع الرجال. وكانت وولف أيضاً واحدة من الكاتبات المبكرات اللاتي طرحن فكرة أن الجنس ليس محدداً سلفاً، بل هو بناء إجتماعي، وبالتالي يمكن أن يتغير. ومع ذلك، لم تُردْ وولف أن تشجع على المواجهة المباشرة بين مخاوف الإناث والذكور، وفضلت أن تحاول إيجاد نوع من توازن القوى بين الطرفين. فبالنسبة لها، إذا طورت النساء قدراتهن الفنية إلى أقصى حدود لها، فإنهن سيشعرن بأنه من الضروري إنشاء المساواة الاجتماعية والاقتصادية مع الرجال.

ثانياً: سيمون دي بوفوار (1908 ـ 1986)

سيمون دي بوفوار مشهورة ليس فقط بوصفها مؤيدة للحركة النسائية ولكن كشريكة عمر الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر. كانت دي بوفوار مناضلة نشطة جداً ومدافعة عن المرأة ومؤيدة لحقوق الإجهاض. وبلا شك إنَّ أكثر كتاب نافذ لها كان «الجنس الثاني» (1949). وفي هذا العمل، قامت دي بوفوار بتلخيص الاختلافات بين مصالح الرجال والنساء وهاجمت أشكال الهيمنة الذكورية المختلفة على المرأة. وبالفعل في الكتاب المقدس وعبر التاريخ كانت تُعَدّ المرأة دائماً «الآخر»، حيث سيطر الرجل في جميع المجالات الثقافية المؤثرة، بما في ذلك القانون والدين والفلسفة، والعلوم والآداب والفنون الأخرى. وميَّزت دي بوفوار بوضوح بين «الجنس»□ (sex) و«الجنس»□ (gender)، وكتبت (مقولتها المشهورة) «إنَّ المرأة لا تولد ولكنها تصبح ما هي عليه، أي امرأة»، وطالبت بحرية المرأة لتتحرر من أن تكون مميزة على أساس بيولوجي ورفضت فكرة الأنوثة بأكملها التي عدّتها إسقاطاً ذكورياً.

الموجة الثانية

الموجة الثانية من النظرية النسوية كانت متأثرة كثيراً بالحركات التحررية المختلفة، وخاصة في أمريكا، في الستينات من القرن العشرين. وكان شغلها الشاغل هو الفرق الجنسي. وقد انتقد

---

2 الجنس هنا يشير إلى التمييز بين الذكر والأنثى من حيث الرغبة الجنسية.

3 الجنس هنا من حيث التذكير والتأنيث فقط أو من حيث النوع.

مُنظّرو الموجة الثانية لا سيما الحجة القائلة إن النساء قد جُعِلن «وضيعات» بفضل اختلافهن البيولوجي عن الرجال. ومَجَّدَ بعض نقاد النسوية، من جهة أخرى، الفرق البيولوجي وعدّوه مصدراً للقيم الإيجابية التي يمكن أن تغذيها النساء سواء في حياتهن اليومية أو في أعمال الفن والأدب. وثمة مجال آخر للنقاش وهو مسألة ما إذا كانت النساء البيض والرجال يتصورون العالم في السبل نفسها، وعلى نحوٍ مختلف عن النساء السود. وثمة سؤال آخر مُتنازع عليه كثيراً ألا وهو ما إذا كانت ثمة لغة أنثوية على وجه التحديد. وقد نشأ هذا بسبب الشعور بأن أحد أسباب قهر المرأة هو هيمنة الذكور على اللغة نفسها. وقررت بعض مؤيدات النسوية عدم تحدي تلك الهيمنة مباشرة، بل تمجيد كل ما تم التعرف عليه تقليدياً بأنه نقيض الذكورة. وكان يُنظَرُ إلى كل ما هو مضطرب وفوضوي ومخرِّب على أنه أنثوي، بطريقة إيجابية وبالمعنى الإبداعي، وكان هذا على نقيض ما هو مقيد ومرتَّب ومحدد في هواجس الذكورة.

أولاً: كيت ميليت (1934)

كان كتاب كيت ميليت «السياسة الجنسية» (1969) أكثر عمل نسوي نافذ على الأرجح في تلك المرحلة، حيث كانت حجتها الأساسية أن السبب الرئيس لإضطهاد المرأة هو الإيديولوجيا، والنظام الأبوي المنتشر بكثرة والذي يعامل الإناث على أنهنّ أقل شأناً عالمياً. فالأنثى مرؤوسة في الحياتين العامة والخاصة. كما تُميّزُ ميليت بشكل واضح جداً بين «الجنس» (أي الخصائص البيولوجية) و«الجنس» (أي الهوية المكتسبة ثقافياً). إنّ تفاعل الهيمنة والتبعية في

جميع العلاقات بين الرجال والنساء هو ما تسميه «السياسة الجنسية». كما تكشف ميليت عن اهتمامها الخاص في الأدب، حيث تجادل بأنه قد تم تشكيل بنية السرد من قِبل إيديولوجية الذكور. ويهيمن الهدف الذكوري وما يسعى إليه على هيكل معظم الأعمال الأدبية. ولإظهار إلى أي مدى تكون وجهات النظر في أغلب الأعمال من الرجال، فقد قدمّت ميليت بشكل متعمّد قراءات لأعمال مشهورة من الأدب من منظور المرأة. ومع ذلك تكشف ميليت عن رأي خاطئ حول الشذوذ الجنسي في الأدب (لا سيما في أعمال جان جينيه)، والتي تفهمها فقط كنوع من الاستعارة لإخضاع الأنثى.

ثانياً: ساندرا جيلبرت (1936)
وسوزان جوبر (1944)

إنَّ كتاب جيلبرت وجوبر «المرأة المجنونة في العليّة» (1979) مشهور في تنقيبه عن القوالب النمطية للإناث في الأدب، وخاصة تلك التي تكون مثل «الملاك» و «الوحش». ويشير العنوان إلى الزوجة المجنونة التي حبسها روشستر في العليّة في رواية شارلوت برونتي «جين آير». وقد تم توجيه انتقادات بسبب تحديد العديد من الأمثلة عن هيمنة السلطة الأبوية دون تقديم نقد شامل عنها.

ثالثاً: ألين شووالتر (1941)

واحد من أكثر الكتب نفوذاً من الموجة الثانية هو كتاب ألين شووالتر «أدبهن الخاص بهن» (1977)، والذي يقدم التاريخ الأدبي للكاتبات النساء. ويوجز هذا الكتاب للقارئات النساء النقد النسوي

للأدب ويحدد كذلك الكاتبات النساء الأساسيات. وصاغت ألين شووالتر مصطلح «علم النقد» لطريقتها في تحليل أعمال الكاتبات الإناث. كما أنها تدعو إلى الاختلاف العميق بين كتابة النساء وكتابة الرجال والتي تحدد كامل تقليد كتابة المرأة المهمَلة من جانب النقاد الذكور. وتُقسّم شووالتر هذا التقليد إلى ثلاث مراحل. المرحلة الأولى من حوالي عام 1840 حتى 1880، وتشير إليها على أنها المرحلة «الأنثوية»، وتضم كاتبات مثل جورج إليوت وإليزابيث جاسكل. والكاتبات في هذه المرحلة يحترمن المنظور الذكوري المهيمن ويدخلنه في أعماقهن، وهذا المنظور يتطلب أن تبقى المرأة الكاتبة بصرامة في مكانها المقبول اجتماعياً. ومن هذا المنظور، وجدت ماري آن إيفانز أنه من الضروري والهام اعتماد الاسم الذكري «جورج إليوت» في الكتابة. والمرحلة الثانية، وهي المرحلة «النسائية»، من عام 1880 حتى 1920 وشملت الكاتبات النسويات المتطرفات اللاتي نظرن إلى قيم الذكور من منظور الاحتجاج، مثل أوليف شراينر وإليزابيث روبنز. أما المرحلة الثالثة، التي تصفها شووالتر بأنها المرحلة «الأنثوية»، فقد قامت بتطوير فكرة الكتابة الأنثوية تحديداً. ريبيكا ويست وكاثرين مانسفيلد هما مثالان على هذه المرحلة.

رابعاً: جوليا كريستيفا (1941)

سبق وبيّنا الأفكار الأساسية لجوليا كريستيفا فيما يتعلق بتأثير تحليل لاكان النفسي في عملها، حيث نظرت لمرحلة لاكان «الرمزية» في تطور الطفل على أنها الجذر الرئيس لهيمنة الذكور. عندما يتعلم الطفل اللغة، فإنه يدرك أيضاً مبادئ النظام والقانون

والعقلانية المرتبطة بالمجتمع الأبوي. ويشار إلى مرحلة لاكان ما قبل الأوديبية «الوهمية» باسم «السيميائية». والأدب، وخاصة الشعر، يمكنه الاستفادة من إيقاعات ودوافع هذه المرحلة. وترتبط أيضاً هذه المرحلة بشكل وثيق جداً مع جسم المرأة. ولكن عندما يدخل الطفل النظام «الرمزي» فإن الطفل يربط نفسه مع الأب. وترتبط هوية الطفل المؤنث بما قبل الأوديبية وما قبل الاستطرادية المفككتين، ويُنظَر إليها على أنها تهديد للنظام العقلاني. وكما سبق شرحه، تدعو كريستيفا إلى نوع من التحرر الفوضوي، حيث يصبح ما هو «شعري» وما هو «سياسي» قابلاً للتبادل.

خامساً: هيلين سكسو (1937)

تناقش هيلين سكسو في مقالتها «ضحكة الميدوسا» (1976)، أن تمثيل الأنوثة في كتابات النساء يجب أن يكون إيجابياً. وطريقتها في الكتابة شعرية أكثر مما تكون عقلانية: «اكتب نفسك. فإن على جسدك أن يكون مسموعاً». وثمة تناقض في صميم نظرية سكسو وهو أنها ترفض النظرية نفسها: «...إن هذه الممارسة لا يمكن أبداً أن تكون نظرية، مغلقة أو مُشفّرة – وهذا لا يعني أنها غير موجودة». وإن فكرتها حول الأنثوية تهدف إلى تخريب اللغة «الذكورية» الرمزية والعقلانية. وتربط سكسو الأنثوية مثل جوليا كريستيفا بمرحلة لاكان ما قبل الأوديبية «الوهمية». كما تؤيد ما تشير إليه على أنه «الازدواجية الجنسية الأخرى»، والتي تشجع وتستمتع بالفروق الجنسية بشدة. ويجب القول إن كتاباتها مليئة بالتناقضات: ثمة رفض للتفسير البيولوجي للأنثى ولكن مع ذلك يتم

تمجيد جسد الأنثى، وتضمين المعاكسات الثنائية ولكن ثمة إنكار لأهميتها؛ وتشجيع وجود صيغة كتابة أنثوية على وجه التحديد ولكن ثمة تمجيد للتجربة ما قبل اللغوية والفعلية. وهذا موقف يميل المرء لوصفه على أنه مليء بالصوت والغضب ولكنه لا يدل على شيء محدد بالمعنى الشكسبيري والسوسيوري.

سادساً: لوس إيريغاري (1932)

انتقدت لوس إيريغاري بشكل خاص وجهة نظر فرويد للنساء. وحاولت أن تبرهن في كتابها «تأملات المرأة الأخرى» (1974) على أن فكرة فرويد عن «حسد القضيب» تنفي وجود المرأة في الحقيقة على أنها كيان مستقل؛ فهي موجودة فقط في صور المرآة السلبية للرجل. إنّ تصور الذكر مرتبط ارتباطاً واضحاً بالبصر (الملاحظة والتحليل وعلم الجمال، إلخ)، ولكن النساء يكتسبن المتعة من الاتصال الجسدي. وتختلف الإثارة الجنسية عند النساء اختلافاً جوهرياً عن الإثارة الجنسية عند الرجال. فبالنسبة لإيريغاري، كل هذا يعني أن على المرأة أن تمجّد طبيعتها المختلفة تماماً عن الرجال وشعورها بأنها الآخر. وبهذه الطريقة فقط يمكنها التغلب على نظرة الرجل التقليدية المهيمنة على المرأة.

سابعاً: روث روبينز

إنّ الاهتمام العام للنسوية الماركسية هو الكشف عن قمع النساء المزدوج، سواء من قبل النظام الرأسمالي أو من قبل الجنس داخل المنزل، بالإضافة إلى شرح العلاقات بين الاثنتين. تقدم أفكار

روث روبينز مثالاً جيداً على الجمع بين الاهتمامات النسوية والمبادئ الماركسية. في كتابها «النسائيات الأدبية» (2000)، تؤيد روبينز الحركة النسوية الماركسية التي تفسّر «الظروف المادية لحياة الناس الحقيقية، وكيف تُنتِجُ الظروف مثل الفقر وقلة التعليم نظماً مختلفة تماماً عن الأعمال المنتجة في ظروف الامتياز ووفرة التعليم».

❖ ❖ ❖

ما بعد البنيوية

جوهر ما بعد البنيوية

يندرج تحت هذا الاسم كل شيء ولا شيء في آنٍ واحد. وتأتي ما بعد البنيوية تماماً بعد البنيوية، بل إنها رد فعل ضد البنيوية. ولكن في نقدها للبنيوية، لم يكن ذلك إجراء تالياً للبنيوية. فقد استمر التأثير البنيوي ليكون أكثر حيوية وفعالية. وكان هذا التأثير أيضاً ظاهرة معقدة جداً ولا يمكن تفسيرها فقط من خلال علاقتها بالبنيوية. ولا بد من التأكيد أيضاً على أن ما بعد البنيوية ونظرية التفكيكية هما جزء من متوالية، وأنه من قبيل الوضوح فقد تم تخصيص فصلين منفصلين لكلٍ منهما. والعديد من المنظّرين لهم صلة، ليس فقط بما بعد البنيوية ونظرية التفكيكية، وإنما أيضاً بالتحليل النفسي والحركة النسوية. وثمة أسماء سوف تتكرر مثل جاك لاكان، وبول دي مان، وهيلين سكسو وجوليا كريستيفا وغيرهم. ومع ذلك، إنَّ دراسة ما وجدَ أنه خاطئ في البنيوية هو نقطة بداية جيدة. إنَّ المعلم الكبير للبنيويين هو سوسيور حيث كان على وشك أن يصبح مخلوعاً؛ لأن الدال لم يَعُد يُنظَرُ إليه على أنه يدل على أي شيء بعد الآن، أو ليس تماماً كما تصوره سوسيور على الأقل.

في كل «علامة»، افترضَ سوسيور أن «الدال» و«المدلول» هما وجهان لعملة واحدة. وبالرغم من أن لهما علاقة تعسفية، فإنهما يلتصقان معاً في السراء والضراء. فكلمة «كلب» وذلك المخلوق الغاضب الذي له فرو ويهز ذيله بشكل دائم هما شيئان مشدودان إلى بعضهما بعضاً بإحكام (على الأقل هما كذلك في اللغة الإنكليزية). ثم جاءت ما بعد البنيوية وألقت بالشكوك على هذه العلاقة المريحة نوعاً ما. وبالنسبة لما بعد البنيويين «العلامة» هي تكاتف مؤقت جداً بين «الدال» و«المدلول»: كصمود لليلة واحدة. والقاموس نفسه، منبع يقين الجميع حول اللغة، يثبت هذه النقطة. عندما يبحث القارئ عن معنى أيَّة كلمة في القاموس فإنه يتم تأجيله لأجلٍ غير مسمى. وإذا بحثتَ عن معنى كلمة «كلب» فإنك تجد «حيواناً مألوفاً ذا أربعة أرجل، وبخاصة أي من الأصناف الكثيرة التي يحتفظ بها البشر...» إلخ. ثم ابحث عن كلمة «حيوان» وستجد «مخلوقاً حياً، ليس نباتاً». ثم ستبحث عن «مخلوق حي»... وهلم جرّ إلى الأبد. وبالنسبة لما بعد البنيويين تشكّل الدلالات أنماطاً معقدة من المعنى مع غيرها من الدلالات حيث تكون معانيها لا متناهية أبداً. والعديد من هذه الأفكار مشروحة بشكل وافٍ من قِبل جاك دريدا ولكن بما أنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم «التفكيكية»، فإنه سيتم البحث في أفكاره في ذلك الفصل.

إنَّ مفاهيم سوسيور عن «اللغة» (اللغة كتعبير أو كلام) و«اللغة» (أي الكفاءة اللغوية) كانت أيضاً في إطار الهجوم من قِبل ما بعد البنيويين. وقد كان البنيويون مهتمين في المقام الأول في «اللغة» (أو

الكفاءة اللغوية)، وهي البنية العميقة التي تجعل الاتصال والمعنى ممكناً. ولكن رأى البنيويون أن «اللغة» هي نوع من الخرافة، إذ ليس لدى اللغة بنية مجرّدة كامنة وراء الكلام. فهي دائماً نظام مُعَبَّرٌ عنه فقط. وهذا ما يجعلها تتفاعل مع غيرها من نظم المعنى ومع الوجود الاجتماعي البشري. ويفضل ما بعد البنيويين أن يسموا هذا المفهوم من اللغة «خطاب».

ووفقاً لما بعد البنيويين كل شيء هو خطاب. فالإبلاغ الموضوعي عن الأشياء والأحداث في اللغة هو ببساطة أمر مستحيل. كل اللغة، أي كل شيء يُحتمل أن نقوله، موجود قبل استفادتنا منه. ولا يمكن تمييز الشيء عن الذات بشكل حاد. وهذا لا ينطبق فقط على استخدامنا للغة ولكن على جميع نظم المعارف، بما في ذلك العلوم. وتتحقق المعرفة الجديدة عندما يكون هناك طفرة من نموذج واحد مقبول من الخطاب إلى نموذج جديد تماماً، وهو نموذج التحول.

إنَّ طمسَ الفروق هذا بين الشيء والذات يضع أيضاً مفهوم الهوية الشخصية موضع شك. فعندما أستخدمُ الضمير «أنا» أو أُشيرُ إلى نفسي بالياء «المتصلة» فإن هذه أيضاً مدلولات غير مستقرة. وهذا يعني أن «أنا» لا يمكن أبداً أن تكون حاضرة «لك»، وبالتالي «أنتَ» لا يمكن أبداً أن تكون حاضراً «لي». إن مفهوم الذات المستقرة والموحدة ضربٌ من ضروب الخيال. وثمة جانب آخر مهم لذلك هو أنه، وفقاً لما بعد البنيويين، عندما نتكلم يكون لدينا شعور بوجودنا مع «الأنا» التي تتحدث أكبر من شعورنا مع «الأنا» التي تكتب. إن الكتابة ثانوية بسبب بعدها خطوة كاملة عن الوعي. فهي منعزلة عن الذات.

وهذا هو سبب أن هوية «الأنا» في الكتابة مشتبةٌ بها دائماً. ومع ذلك، ينبغي على المرء أن يكونَ حذراً في منح هذا الاعتقاد صلاحية عالمية، لأن ثمة أناس يدّعون أنهم متحدون مع ذاتهم عندما يكتبون أكثر منه عندما يتحدثون.

رولان بارت (1915- 1980)

ثمة ركيزة أساسية لفكر بارت هي أن جميع أشكال الاتصالات والتمثيل تقليدية. يحتقر بارت الكاتب الذي يوهم نفسه وقرّاءه في التفكير في أن اللغة يمكن أن تكون وسيطاً شفافاً يمكن من خلالها بث أفكار أو صور الواقع الواضحة وغير الغامضة. وينبغي على الكاتب أن يكونَ نزيهاً حول اصطناعية ما يقوم به.

وثمة ما يميز الكثير من فكر ما بعد البنيويين هو حدوث التراجع أو الشك اللانهائي. في كتابه «عناصر السيميولوجيا» (1967)، يُعبِّرُ بارت عن اعتقاده أن البنيوية يمكن تطبيقها على جميع أنظمة العلامات. ولكنه يعتقد للسبب نفسه أن البنيوية يمكن أيضاً إخضاعها لتحليل بنيوي، بل أيضاً إلى أساليب أخرى من التحليل. ومن هذا المنطلق لا يمكن لبارت أن يتجنّب الاستنتاج بأن (عمليات الفكر التي تشير إلى أنماط التفكير الأخرى أو العمليات) يمكن أن تكون بحد ذاتها موضوعاً للتحليل من قِبل عمليات فكرية أخرى لا نهاية لها. ولذلك جميع أشكال الفكر هي تخيلات بالطريقة نفسها، فلا يوجد حقيقة مطلقة قابلة للإدراك تماماً.

إنَّ أكثر عمل مشهور لبارت هو بلا شك «موت المؤلف» (1968). وفي هذا المقال يرفض بارت الرأي القائل إن المؤلف هو مُنشئ النص وهو السلطة الوحيدة أو المرجع الوحيد لتفسيره تفسيراً صحيحاً. فالعمل لا يعكس نوايا المؤلف بأيَّة طريقة أو مستوى. والمؤلف لا شيء أكثر من الموقع الذي حدث عنده اللفظ أو التعبير. ولذلك يمكن أن يأخذ القارئ مقاربة للنص من أي اتجاه كان، ويمكن أن يفسِّرَ النص («الدال») دون احترام لأي معنى مقصود («المدلول»).

في كتابه «متعة النص» (1975)، يواصل بارت هذا الانغماس الذاتي عند القارئ إلى أبعد من ذلك. فبالنسبة له، ثمة نوعان من المتعة يمكن أن تكون مكتسبة في عملية قراءة النص. الأولى هي مجرد «متعة» بسيطة نشعر بها عندما نتصور شيئاً ما أكثر من المعنى المجرد والواضح لما نقرؤه مثل عندما نقوم بالربط، أو استخلاص النتيجة، أو نتذكر صورة ما إلخ. وهذا ما يُعطِّل التدفق المستقيم للنص. وثمة شيء غير مسوّغ يأتي ليرتبط مع المعاني الأساسية للنص. كما نكتسب المتعة أيضاً من إيقاع السرد ومن السماح لانتباهنا أن يتجول. وكل ذلك مقبول وغير استفزازي في سياق النشاطات الثقافية الطبيعية.

والنوع الثاني من المتعة عند بارت هو ما يجب أن يظهر على أنه تفسير غريب للمفهوم بالنسبة لمعظم الناس. فمن الصعب تماماً تحديد هذا المفهوم كنوع من المتعة بالنسبة للعديد من الناس. والكلمة التي يستخدمها بارت لهذا المفهوم هي ابتهاج (jouissance) وهي تعني «المتعة» باللغة الفرنسية، ولكنها غالباً ما تترجم «غِبْطَة»، كما هو واضح عندما يتخيل بارت فرضياً شكلاً أقوى من المتعة. من الواضح

أن هذا المفهوم بالنسبة لبارت يشبه إثارة المشاعر أو التأثيرات الثورية. والنص الذي يوفر شعوراً «بالغبطة» «يشوش افتراضات القارئ التاريخية والثقافية والنفسية». فهو بمنزلة تشويق لاكتشاف الجديد والخطير وهذا ما يهدد بالفوضى والإرباك. إذا لم يتقبّل القارئ مثل هذه التجربة، فإنه سيشعر بالضجر فقط، ولكن الاستسلام لها سيجلب شعوراً «بالغبطة». فهو يبدو نوعاً ما مثل الأثر الذي كان فرانز كافكا يطلبه من الكتاب الجيد: وهو ما يشبه كسر بحر العقل المتجمد بمعول الثلج.

وأحد كتب بارت المشهورة، والذي يعدّه الكثيرون أكثر كتبه إثارة للإعجاب، هو الكتاب الذي يحمل الاسم الغريب «أس / زد» (1970). في هذا العمل يبدأ بارت بالنقد الدقيق لمحاولات البنيوية لتعقّب البُنى الأساسية المألوفة في كل القصص. فهو مهتم بما يجعلها مختلفة أكثر مما يجعلها مشتركة. وكل نص يشير لما قبله، بطرق مختلفة، إلى جميع النصوص الأخرى التي تمت كتابتها. بالنسبة لبارت، ثمة نوعان من النصوص: النص الأول هو ما يسمح للقارئ فقط أن يفهم بشكل محدد سلفاً أما الثاني فهو ما يجعل القارئ منتجاً للمعنى الذي يريد. ويسمي بارت النص الأول «قرائي» (readerly) والثاني «كتابي» (writerly). ومن الواضح أن بارت يفضل النوع الثاني: «هذا النص المثالي هو عبارة عن مَجَرَّة من الدالات، وليس هيكلاً من المدلولات». من الممكن للقارئ تطبيق عدد لا حصر له من التفسيرات لمثل هذا النص. وليس من الضرورة أن يحتاج أياً منها إلى أن يكون جزءاً من وحدة شاملة.

يوضح بارت أسلوب تعامله مع النصوص الفعلية عن طريق تفكيك حكاية (Sarrasine) عند أونوريه دي بلزاك وفقاً لقواعد محددة. فهو يقسّم أولاً القصة إلى عدد عشوائي من وحدات القراءة (حوالي 581 وحدة) كل واحدة منها تخضع لتحليل وفقاً لخمسة رموز:

1. تفسيرية (متعلقة باللغز أو الغموض في القصة).
2. سيميائية (متعلقة بالتداعيات المثارة).
3. رمزية (متصلة بالاستقطابات والنقائض في القصة).
4. سلوكية (متصلة بالعمل الأساسي وقواعد السلوك).
5. ثقافية (متصلة بالمعرفة الثقافية المشتركة والمألوفة بين النص والقارئ).

تُعَدّ قصة بلزاك بمنزلة عمل واقعي ويعيد بارت، وحسب تعبير تيري إيغلتون، «كتابة وترتيب القصة بشكل جذري بالرغم من الاعتراف التقليدي المعروف عنها». وبذلك تصبح القصة ما سماها بارت «نص مُحدَّد» للواقعية الأدبية، حيث يكشف تحليله عن حدود النمط الواقعي للكتابة.

ميشيل فوكو (1926- 1984)

يُلخّصُ المنصبُ الذي كان يشغله ميشيل فوكو في كلية فرنسا، في باريس وقت وفاته ميدان عمله الفريد من نوعه: فهو «أستاذ تاريخ أنظمة الفكر». ويمكن أن يوصف بامتياز بأنه ما بعد بنيوي في معنى واحد هام. استخدم البنيويون اللسانيات كنموذج للتحليل ولكن

فوكو عَدّ هذا غير ملائم، وركّز بدلاً من ذلك على تاريخ الأنظمة الاجتماعية والسياسية والخطابات. ولذلك كان فوكو مؤثراً للغاية في مجال التاريخ الأدبي، ويحتاج مفهومه عن «الخطاب» إلى بعض التوضيح.

إنَّ استخدام فوكو لمصطلح «الخطاب» مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهومه للسلطة. والسلطة في العلوم الإنسانية (مثل علم النفس، والاقتصاد، إلخ) مستمدة من ادّعاءات مطبقيها بأنها شكل من أشكال المعرفة. فهم يتوقعون احترام ادعاءاتهم ولذلك يمارسون السلطة والنفوذ. ويرى الممارسون في هذه الحقول أنفسهم خبراء، ومن خلال هذه الخبرة التي يدّعونها يقومون بممارسة السلطة. بالنسبة لفوكو، الخطاب هو هيكل مفكك من الافتراضات المترابطة وهذا الهيكل هو ما يجعل المعرفة ممكنة. وقد قام فوكو بشرح هذه الفكرة بوضوح أكثر في عمله «آثار المعرفة» (1972)، حيث أكّدَ أن الخطاب يمكن تعريفه بأنه مجموعة كبيرة من التصريحات التي تنتمي إلى نظام واحد من المعلومات وهذا ما يسمّيه «التشكيل الاستطرادي». ويضرب فوكو أمثلة على «الخطاب السريري، والخطاب الاقتصادي، وخطاب التاريخ الطبيعي، والخطاب النفسي». وأحد الأسباب الرئيسة في كون المعرفة شكلاً من أشكال السلطة هو أنها وسيلة لتحديد وتصنيف فئات الشعب الأخرى، وتؤدي في نهاية المطاف لتأديب الذين لا يمتثلون، أو في حالة الطب النفسي، تأديب الذين يُعرّفونَ بأنهم انطوائيون أو إجراميون. كما أنها تؤدي أيضاً إلى المراقبة، وما يدعوه فوكو «الصورة الشاملة». وهذا محقق، على سبيل المثال، في شكل المحافظة على الأمن وتنظيم الحرّاس في السجون

لمراقبة كل خطوة من خطوات النزلاء. بطبيعة الحال، عند النظر في الجزء الأخير من القرن العشرين، قد يضيف المرء مجيء كاميرات المراقبة التلفزيونية.

كان فوكو متأثراً جداً بالفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه ومفهومه عن السلطة. فقد حاول نيتشه أن يبرهن على أن جميع أشكال المعرفة هي تعبيرات عن «الرغبة في السلطة». وبناءً على هذا الافتراض فإنه ليس من الممكن أن نفترض وجود حقائق مطلقة أو أي نوع من المعرفة الموضوعية، إذ إن الفكرة أو النظرية هي فقط «حقيقية» إذا كانت تتفق مع مفاهيم الحقيقة التي تتقبّلها السلطات السائدة اليوم، سواء أكانت فكرية أم سياسية. وبالنسبة لفوكو، يتغير ما يمكن للكاتب قوله من حقبة لأخرى. وما يُعَدُّ عادياً أو عقلانياً في أيَّة مرحلة معينة يتم تأكيده من قِبل القواعد، سواء أكانت ضمنية أو غير ذلك. والذين لا يلتزمون بالقواعد فإنهم مستثنون من الخطاب السائد، ويكونون إما مقموعين أو مجانين. وإنَّ نظام التعليم مهم أيضاً في تأسيس هذه القواعد وغرسها في عقول الأجيال الجديدة.

يشير فوكو إلى أن أشكالاً مختلفة من المعرفة قد نشأت في فترات تاريخية مختلفة، وقد تم استبدالها في نهاية المطاف بأنظمة جديدة من الفكر. والتاريخ بالنسبة له هو سلسلة من الممارسات الخطابية غير المتصلة. كان فوكو مهتماً على وجه التحديد في مجال الطب النفسي والطب العام والجنس والجريمة. ولا بُدّ من التأكيد على أن القواعد التي تحكم مثل هذه الخطابات ليست موظفة بشكل واعٍ. ويمكننا أن نفهم مجموعة الخطابات من المراحل السابقة فقط

لأننا محكومون بخطابات مختلفة وكذلك بعيدون عن تلك الحقبة. عندما نرى خطابات الماضي من خلال خطاباتنا اللاواعيه الخاصة، فإنه لا يمكن أبداً أن يكون لدينا المعرفة الموضوعية للتاريخ.

إنَّ عمل فوكو الذي يعالج بشكل صريح جداً الكتابة والتأليف هو مقال «من المؤلف؟» (1969). في هذا المقال، يدرك فوكو أهمية مقال رولان بارت «موت المؤلف» ولكنه ينظر لمسألة التأليف على أنها أكثر تعقيداً، ولكن فكرة المجتمع المثالي حيث يكون الأدب مجهول الهوية قد أعجبته كثيراً. ويبدو لفوكو أن الهدف من الكتابة ليس للتعبير عن الذات أو تحديد أي معنى ولكن لخلق كائن فردي يمكن للكاتب أن يختبئ وراءه أو يطمس نفسه: «تكشف الكتابة وكأنها لعبة ما يجري وراء قوانينها الخاصة وتتجاوز حدودها. في الكتابة، النقطة الهامة هي ليست إظهار أو تمجيد فعل الكتابة، ولا هي تثبيت موضوع ما داخل اللغة؛ بل هي بالأحرى مسألة خلق فضاء تختفي فيه دائماً الذات التي تكتب».

بطريقة ما، يُعدُّ فوكو المؤلف ميتاً، ولكنه لا يزال متواطئاً من خلال هذه الوفاة. ويحاول كاتب الخيال نكران وجوده (يبدو أن فوكو يفكر في الخيال الواقعي على وجه الخصوص): «باستخدام جميع الحيل التي يضعها بينه وبين ما يكتب، فإن الذات التي تكتب تلغي علامات الفردانية الخاصة عنده. ونتيجة لذلك، تصبح علامة وجود الكاتب ليست أكثر من عملية غيابه، إذ يجب عليه أن يقوم بدور الرجل المقتول في لعبة الكتابة».

❖ ❖ ❖

التفكيكية

لا يمكن تصور التفكيكية دون ما بعد البنيوية. ويُعتبَر الكثير من الكُتّاب المرتبطين بما بعد البنيوية أنهم قد مارسوا التفكيكية. قد تكون الافتراضات نفسها مشتركة من قِبل كلا النهجين أو المقاربتين. والغرض من الفصل الحالي تحديد خصائص النهج التفكيكي في التحليل الأدبي، حيث يرتبط مفهوم التفكيكية بشكل سرمدي باسم جاك دريدا.

جاك دريدا (1930- 2005)

سواء أحببناه أم كرهناه، يُعَدّ جاك دريدا القوة التي يجب أن يُحسَب حسابها، إذ لا يمكن لأحد أن يستخف بالرجل الذي دعا إلى التشكيك في الافتراضات الأساسية الميتافيزيقية لجميع الفلسفة الغربية من أفلاطون حتى الآن. وقد ظهرت البوادر الأولى لهذه الثورة في مقالة قدّمها في جامعة جونز هوبكنز في أمريكا في عام 1966 بعنوان «البنية والعلامة واللهو في خطاب العلوم الإنسانية». وللتعبير عن ما كان ثورياً فيها باختصار: فقد برهن ديريدا بأنه حتى البنيوية تفترض وجود مركز للمعنى من نوعٍ ما، كما يفترض الأفراد مركزية ضمير «أنا» في وعيهم. ويضمن هذا المركز الشعور بوحدة الوجود. ولكن بالنسبة لديريدا أدّت التطورات في الفكر الغربي حتماً إلى عملية التهميش. تقليدياً كانت هناك دائماً عمليات «تمركز» أو

تمحور: الوجود، والنفس، والجوهر، والله إلخ. وهذه الحاجة الإنسانية سماها دريدا «مركزية المعنى» (في عمله «عن الغراماتولوجيا»، 7619). وهذا مستمد من استخدام العهد الجديد لمصطلح «علامة» (التي تعني في اليونانية «كلمة») للتعبير عن اعتقاد المسيحية بأن السبب الرئيس لجميع الأمور هو كلمة الله: «في البداية كانت الكلمة». وبالتالي في «مركزية المعنى» تكون الكلمة المنطوقة أقرب إلى الفكر من الكلمة المكتوبة. يسمي دريدا ذلك «مركزية الصوت» التي تفترض دائماً وجود النفس. عندما نسمع الكلام، فإننا نفترض وجود المتحدث. ولا نفعل الشيء نفسه في الوجود الكتابي عندما نقرأ الكتابة. وبهذه الطريقة تتيح الكتابة لنفسها مجالاً للتفسير وإعادة التفسير؛ لأننا نستطيع أن نعيد القراءة والتحليل بسهولة أكبر.

وقد قُبلت هذه الآراء ولم يتم الجدال فيها حتى الآن في الفكر الغربي، ولكن ما فعله دريدا بعد ذلك هو قلب النظام المرتب للكلام والكتابة و«تفكيك» هذه الطريقة من التفكير كلها: فالكلام والكتابة يتشاركان بالميزات «الكتابية»، وكلاهما عمليات دلالية تفتقر للمعنى الحقيقي للوجود (من المتكلم أو الكاتب). ثم يستنتج ديريدا التأكيد الملحوظ أن كل الكلام هو دائماً مكتوب مسبقاً. أساساً، لا شيء جديد ممكن أبداً. كما أنه قد طَوَّرَ فكرة «التسلسل الهرمي العنيف». ومن خلال خلق سلسلة هرمية من الكلام خلال الكتابة نقوم بالعنف في معرفة الحقيقة: عندما نقول إن «الألف» تسبق «الباء»، فإن «الباء» في الحقيقة هي متضمنة مسبقاً في«الألف».

وهكذا فإن كلمة «طيّب» تتضمن كلمة «شرير»، و«قانون» يتضمن «فوضى» أو (لا قانون) إلخ. وإنّ القراءة التفكيكية لنص ما تحدد وجود مثل هذه الهرمية وتقلبها وفي النهاية تبين أن أياً من زوج الأضداد في كل حالة متفوق على غيره: فهي مترابطة مع بعضها بعضاً.

وثمة افتراض في نهج دريدا للتحليل الأدبي مفاده بأن جميع النصوص سواء أكانت أدبية أم لا يمكن تفكيكها. وهذا ينطوي في الواقع على تعرية النصوص أو أجزاء منها للكشف عن التناقضات الداخلية: وحيثما يبدو النص أنه يعني شيئاً واحداً، فإنه يمكن، في الواقع، أن يظهر أنه يعني نقيضه. وقد تخلق النصوص فقط نوعاً من المعنى المستقر. وحيثما يظهر النص على أنه يقدم خيارات للقارئ (إما / أو)، في واقع الأمر، فإنه لا يقدم أي خيار من هذا القبيل (على حد سواء / و)، ويبقى النص في نهاية المطاف غير ملتزم، مما يترك القارئ دون إحساس بانغلاق ذلك النص. وتبدو أنواع الخيارات التي يقدمها النص على أنها غالباً في شكل معاكسات ثنائية واضحة يبدو أن النص يميزها. وتشمل هذه الفروق الذات وغير الذات، والوعي واللاوعي، والحقيقة والزيف، والعقل والجنون إلخ. إنّ تقنية دريدا الفعلية هي التركيز على النقاط في النص تكون فيه التناقضات واضحة (نقاط عرضية) حيث تتابع تقنية دريدا الآثار المترتبة على هذه النقاط، وتؤدي في نهاية المطاف إلى تقويض (أو تفكيك) البنيان كله. فليس من المستغرب أن يختار دريدا القصة القصيرة لتطبيق نهجه، وهي قصة الكاتب فرانز كافكا بعنوان «أمام القانون»، والتي اتفق معظم النقاد على أنها لا تقدم أي انغلاق (فهي لا تحتاج إلى التفكيك

للكشف عن هذا لنا!). في القصة يصل رجل إلى باب يمنحه الوصول إلى القانون. فلا يُسمَحُ له بالدخول ولكن يقال له من قِبَل البواب إنّه ربما سيدخل في وقت لاحق. وينتظر كل حياته وأخيراً، قبل أن يموت، يسأل البواب لماذا كان هو الوحيد الذي سُمِحَ له بالدخول. فيقول له البواب إن ذلك الباب بالتحديد كان له فقط ثم يُغلِقُ البوابُ البابَ لحظة وفاة هذا الرجل. وتحتوي القصة بالنسبة لدريدا على تأخير لا متناهٍ للمعنى أي («تأجيل»): «التأخير حتى الموت، وإلى الموت، ودون نهاية لأنها محدودة، كما يمثل ذلك البواب. وإنَّ خطاب القانون لا يقول «لا» ولكن «ليس بعد»، إلى أجل غير مسمى». وبالنسبة لدريدا تنطوي كل النصوص على مثل هذا التأجيل الذي لا نهاية له من حيث المعنى، بالرغم من أنه قد لا يكون واضحاً وجليّاً كما هي الحال في قصة كافكا.

وعلى النحو المشار إليه سابقاً، صَرَّحَ دريدا ببيانه الأوَّل عن نظريته التفكيكية في جامعة أمريكية، وقد كان نقاد الأدب الأمريكيون أوَّل من طَبَّقوا التفكيكية على النصوص الأدبية على نطاقٍ واسع. ومن النقاد المهمين نذكر بول دي مان وجي هلس ميلر. ويمكن أيضاً وصف هارولد بلوم بأنه تفكيكي، ولكن أفكاره لها تضمينات أيضاً عن النقد الأدبي التحليلي النفسي، وقد تمت مناقشته في ذلك السياق. وينبغي أيضاً أن نتذكر أن تحليل بارت لقصة بلزاك في كتابه «س/ ز» (انظر الجزء الخاص بما بعد البنيوية) هو في الأساس تفكيكي في كشفه عن التناقضات في النص.

بول دي مان (1919- 1983)

طَبَّقَ الناقد الأمريكي بول دي مان التفكيكية على الشعراء الرومانسيين وناقش، في الواقع، أن الرومانسيين قد فككوا فعلاً كتاباتهم من خلال الكشف عن أن الحضور المطلوب (أي ما يتم الحنين له) في شعرهم هو دائماً غائب او مؤجل، ودائماً في الماضي أو في المستقبل. إن التحقيق أو الإنجاز هو مؤجل إلى الأبد (كما يتجلى بوضوح في قصيدة كيتس «قصيدة لجرة إغريقية»: «لا يمكنها أن تتلاشى، رغم أنه ليس لديك نعيمك الخاص، / وسوف تحب دائماً وستبقى هي دائماً جميلة!»). وأوضح دي مان منهجيته في عملين اثنين على وجه الخصوص: «العمى والرؤية» (1971) و«استعارات القراءة» (1979). كما أنه يوظف مصطلحه الخاص به والذي يختلف عن مصطلح دريدا. يقترح الكتاب الأوَّل فكرة أن النقاد فقط يحققون البصيرة من خلال عمى معين لجوانب ما يفعلون. فعلى سبيل المثال يبني النقد الجديد نهجه على مفهوم الشكل العضوي، ولكنه في الواقع أظهر كيف تكون المعاني غامضة. ويخلق النقاد «دائرة التأويل» للتفسير والتي يخطئوا بأنها وحدة داخل العمل نفسه. أما في «استعارات القراءة» فيحلل دي مان استخدام الصور البيانية (العبارات المجازية) عن طريق فكرة أن الكتّاب يقولون شيئاً ولكنهم يعنون شيئاً آخر (كما في الاستعارة والكناية). ويحاول دي مان أن يبرهن على أن الصور البيانية تزعزع المنطق التقليدي للفكر ويعتقد أن اللغة هي في الأساس تصويرية ولا يمكنها في نهاية المطاف أن تشير إلى، أو تُعبِّر عن، الحقائق غير اللغوية. وبالتالي فإن كل لغة هي أساساً بلاغية.

إنَّ دي مان معرّض لخطر الخضوع للتراجع اللانهائي لتفسير بارت اللغوي الذاتي للغة، وهذا لأن الكتابة النقدية نفسها بالنسبة له هي أساساً مقارنة بصورة بيانية: وهي الاستعارة أو الرمز. فهي تسلسل علاماتي أُزيل من تسلسل علاماتي آخر (وهو النص) ويحاول أن يحل محلها في تصور القارئ. لذا إنَّ قراءة النص هي «قراءة خاطئة». ولكن يعتقد دي مان أن بعض «القراءات الخاطئة» صحيحة وبعضها غير صحيح، ولا تقمع القراءة الصحيحة «القراءة خاطئة» التي لا مفر منها في النص: وإنما تعترف بها. بالنسبة له في واقع الأمر كل نص أدبي يفكك ذاته. فهو «يؤكد وينفي وجود سلطة النمط البلاغي». ويبدو أن هذا النهج النقدي يقيم نموذجاً مثالياً وهو نوع من المراوغة اللانهائية: وهي سلسلة لا تنتهي من قدرة المعنى التي يَنتجُ عنها عدمية لا فائدة منها. وقد حاول تيري إيغلتون أن يبرهن على أن «قعر الهاوية اللغوية» هذا قد أحدثه تعليق القارئ بين معاني النص الحرفية والرمزية بطريقة ما تجعل الالتزام بالتفسير الواحد أمراً مستحيلاً. إنَّ الأدب بالنسبة لدي مان مخدوع بشكل أقل من أشكال الكتابة الأخرى، لأنه أساساً ساخر، ولأنه واعٍ لحقيقة أنه يفكك نفسه باستمرار.

جي هلس ميلر

كان جي هلس ميلر، وهو أيضاً أمريكي، متأثراً إلى حدٍ كبير بالنقد الظواهري (كما في «الخيال والتكرار: سبع روايات إنكليزية» 1982). كما أنه كان مديناً لنظرية جاكوبسون عن الاستعارة والكناية، بالرغم من أنه، في الواقع، يفكك معارضة

الاستعارة الأصلية عند جاكوبسون (والتي هي بالضرورة شعرية) وكذلك الكناية (التي هي أساساً واقعية). ويحاول ميلر أن يبرهن على أن الشعر يُقرأ في كثير من الأحيان كما لو كان واقعياً، إذ يمكن أن تكون الكتابة الواقعية خيالاً. ولكن انتقد الكثيرون ميلر بسبب تلميحه بأن اللغة لا يمكنها أبداً أن تشير إلى العالم الفعلي.

❖ ❖ ❖

نظرية ما بعد الاستعمار

بهدف دراسة الأدب يمكن القول إنّ أكثر اهتمام ذي صلة في فكر ما بعد الاستعمار هو تهميش الثقافة الغربية وقيمها. ويتضح من منظور عالم ما بعد الاستعمار أن أعمال الفكر الكبرى في غرب أوروبا والثقافة الأمريكية قد هيمنت على الفلسفة والنظرية النقدية، وكذلك على أعمال الأدب في جزء واسع من أنحاء العالم، ولا سيما تلك المناطق التي كانت سابقاً تحت الحكم الاستعماري. إنّ مفهوم دريدا عن «الميثولوجيا البيضاء»، الذي حاول أن يفرض نفسه على العالم بأسره، قد قدم الدعم لهجوم ما بعد الاستعمار على هيمنة الإيديولوجيات الغربية. وإنّ رفض ما بعد الحداثة «للسرديات الكبرى» وأنماط الفكر الغربي التي أصبحت عالمية، كان أيضاً مؤثراً جداً (انظر الجزء الخاص بما بعد الحداثة). ومن بين أهم الكتّاب ومُنظّري ما بعد الاستعمار نجد إدوارد سعيد وهومي بابا وجي سي سبيفاك.

إدوارد سعيد (1935)

اهتم سعيد بربط نظريات ما بعد البنيوية في الخطاب، لا سيما عند فوكو، مع المشاكل السياسية الحقيقية في العالم. ومن أهم أعماله في هذا الصدد «الاستشراق» (1978)، حيث يميز سعيد بين ثلاثة استخدامات لمصطلح «الاستشراق». أولاً، يشير المصطلح إلى مرحلة طويلة من العلاقات السياسية والثقافية بين أوروبا وآسيا.

وثانياً يُستخدَمُ هذا المصطلح للإشارة إلى دراسة أكاديمية للغات الشرقية والثقافة التي تبدأ من أوائل القرن التاسع عشر. وثالثاً، يُستخدَمُ المصطلح للإشارة إلى الآراء النمطية للشرق التي وضعتها أجيال كثيرة من الكتّاب الغربيين والعلماء الذين كان عندهم وجهات نظر متحيزة عن الشرقيين على أنهم مجرمون ومخادعون. ويُدرِجُ سعيد الأدلة، ليس فقط من الأدب، وإنما أيضاً من مصادر مثل الوثائق الحكومية الاستعمارية، والتاريخ، والدراسات الدينية واللغة، وكتب السفر وما إلى ذلك. ويكمن التمييز بين «الشرق» و«الغرب»، في رأي سعيد، فقط في «جغرافيا الخيال». وبالتالي فإن تحليلات سعيد للخطابات الاجتماعية المختلفة هي بشكل أساسي تفكيكية و«ضد التيار». فقد كان هدفه «تهميش» الوعي «للعالم الثالث» وتقديم نقد من شأنه أن يقوّض هيمنة خطابات «العالم الأول». وبالنسبة لسعيد، جميع تمثيلات المشرق المقدمة من قبل الغرب تشكل جهداً دؤوباً يهدف إلى الهيمنة والإخضاع. وقد خدم الاستشراق أغراض الهيمنة الغربية (بالمعنى الذي قصده غرامشي): لإضفاء الشرعية على الامبريالية الغربية وإقناع سكان هذه المناطق بأن قبولهم للثقافة الغربية هي عملية تمدين إيجابية. ومن خلال تعريف الاستشراق للشرق، فإنه يُعرِّفُ أيضاً كيف يتصور الغرب نفسه (وذلك من خلال المعارضات الثنائية). فالتشديد على الشهوانية والبدائية والاستبدادية في الشرق يؤكد على الصفات الرشيدة والديمقراطية عند الغرب. وفي ضوء نظريات سعيد، يمكن أن يُنظَر الآن للأدب المكتوب من قبل السكان الأصليين

من منظور جديد. هل امتثل الكتّاب للهيمنة الغربية أم عارضوها؟ انتقد سعيد في مقالته «العالم والنص والنقاد» (1983) جميع أنماط التحليل النصي التي عدّت النصوص على أنها منفصلة عن العالم الموجودة فيه. وفكرة أن التحليل النصي قد يكون ممكناً من أجل أن يكون هناك قراءات لا نهائية وممكنة لأي نص يمكن أن تتحقق من خلال فصل النص عن العالم الحقيقي.

هومي بابا (1950)

اهتم هومي بابا أساساً باستكشاف النصوص التي تعكس هامش المجتمع في عالم ما بعد الاستعمار. كما أنه يستكشف العلاقات المتبادلة والخفية بين الثقافات المهيمنة والمستعبدة. وأحد اهتماماته الخاصة هي الطريقة التي تكون فيها الأعراق المستعبدة تحاكي مستعبديها. وتُستَكشَفُ هذه الأفكار بشكل خاص في مجلّده «مركز الثقافة» (1994). وثمة أمثلة على هذه «المحاكاة» في عدة أعمال أدبية تتبع العلاقات بين البريطانيين والهنود: في أعمال روديارد كبلنغ، مثل رواية «كيم»، وفي عمل ي. م. فوريستر «الطريق إلى الهند». وهي موجودة في ما بين الثقافات وفي الواقع هجينة، إذ لا تأخذ من أحد أو من غيرها.

يرى بابا بأن التفاعل بين المُستعمِر والمُستعمَر يؤدي ليس إلى انصهار المعايير الثقافية التي تؤكد على السلطة الاستعمارية فحسب، بل تهدد أيضاً في محاكاتها بزعزعة استقرارها. وهذا ممكن لأن هوية المستعمر في حد ذاتها غير مستقرة، إذ توجد في

وضع معزول ومغترب، كما توجد هوية المستعمِر بحكم اختلافها. فهي تتجسّد فقط في الاتصال المباشر مع المستعمَر. وقبل ذلك، فإن حقيقتها الوحيدة موجودة في إيديولوجية الاستشراق كما عَرّفها سعيد.

جي سي سبيفاك (1942)

وصِفَت سبيفاك بأنها أوّل مُنظِّرة نسوية بحق في مرحلة ما بعد الاستعمار. فقد انتقدت سبيفاك الحركة النسوية الغربية وخاصة من خلال تركيز اهتماماتها على عالم البيض من الطبقة المتوسطة ومن جنسين مختلفين. وتهتم سبيفاك أيضاً بدور الطبقة الاجتماعية وقد ركزت على ما أصبح يُعرَفُ في دراسات ما بعد الاستعمار باسم «الأتباع»، وهو في الأصل مصطلح عسكري يشير إلى أولئك الذين هم في مرتبة أو مكانة أدنى. وإنَّ استخدام هذا المصطلح في النظرية النقدية مستمد من كتابات الكاتب غرامشي. وتستخدم سبيفاك هذا المصطلح للإشارة إلى جميع المستويات المتدنية من المجتمع الاستعماري وما بعد الاستعماري: العاطلين عن العمل والمشردين والمزارعين الذين يعيشون من مورد رزقهم وما إلى ذلك. بالطبع، تهتم سبيفاك بصفة خاصة في مقالة (هل «يمكن للتابع أن يتحدث؟» 1988) بمصير «الإناث التابعات» وأن لا يُساء تمثيلهن. وتناقش سبيفاك أنه في الممارسة الهندية التقليدية كحرق الأرامل على محارق أزواجهن الجنائزية، لم يَسمح الهنود ولا المستعمِر البريطاني للنساء بالتعبير عن آرائهن الخاصة. وتجمع سبيفاك بين الماركسية والنهج التفكيكي في

تحليل النصوص الاستعمارية، حيث تبين كيف تَخلقُ هذه النصوص معارضات مزيفة بين الوعي الاستعماري المتحد والفوضى البدائية الوهمية. وتناقش سبيفاك أيضاً أنه من الممكن ـ من خلال تفكيك النص ـ الكشف في الواقع عن عدم استقرار هذه المعارضات وعن خواء هيكل القوة الاستعمارية.

❖ ❖ ❖

ما بعد الحداثة

من أكثر الجوانب المثيرة للجدل في حقبة ما بعد الحداثة هو مصطلح «ما بعد الحداثة» نفسه. فمن الصعب التوصل لاتفاق بين النقاد على مجموعة المعاني التي يقدمها هذا المصطلح والآثار المترتبة عليه. لا يسع المرء إلا التأقلم مع طائفة معانيه الواسعة وكذلك ملاحظة التداخل فيما بينها. وقد فهم بعض النقاد حركة ما بعد الحداثة على أنها أساساً تطور لاحق للأفكار الحداثية، لكن نقاداً آخرين يعدّونها مختلفة عن الأفكار الحداثية اختلافاً جذرياً. ويعتقد بعضهم أنه من الممكن اعتبار الكتّاب والفنانين في مرحلة ما قبل الحداثة على أنهم ما بعد حداثيون بالرغم من أن المفهوم لم يكن مصاغاً آنذاك. وهذا أقرب إلى الجدل الذي يرى نظريات فرويد عن اللاوعي أنها موجودة مسبقاً في الفكر الرومانسي الألماني. وقد ناقش الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس أن «مشروع الحداثة» لم ينتهِ أبداً بعد، حيث يواصل هذا المشروع سعيه لتحقيق أهدافه (وبهذا يقصد هابرماس قيم تنوير العقل والعدالة الاجتماعية). ويُعَدّ مصطلح «ما بعد الحداثة» (والكلمات المشابهة له) أيضاً في نظر الكثيرين أنه يشير، بصفة عامة، إلى دور وسائل الإعلام في المجتمعات الرأسمالية في أواخر القرن العشرين. وأياً كان استخدامه المفضل، فمن الواضح أن «نظرية ما بعد الحداثة» تتضمن بعض المواقف النقدية: وهي أن محاولات تفسير التطورات الاجتماعية والثقافية عن طريق «السرديات الكبرى»

(حيث تشمل كلها النظريات أو التفسيرات) لم تَعُدْ ممكنة أو مقبولة، وأنه لم يَعُدْ ممكناً للأفكار أن تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً مع الواقع التاريخي. فكل شيء هو النص والصورة. وبالنسبة للكثيرين يحاول العالَم الذي يتم تصويره في فيلم «الماتريكس»، حيث نجد الحياة البشرية تُقلّد الآلات التي تسيطر عليها، إقناع المشاهد بعالَم ما بعد الحداثة، لا إقناعه بكابوس من عالم الخيال العلمي. فهذا العالم هو بمنزلة إستعارة أو مجاز عن حالة الإنسان الحالي.

وتُعبِّرُ ضمناً هذه المواقف عن موقف متشكك بشكل جوهري لجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات الأكاديمية وميادين النشاط الإنساني (من علم الاجتماع إلى القانون والدراسات الثقافية، من بين الميادين الأخرى). وبالنسبة للكثيرين تُعَدّ ما بعد الحداثة عدمية على نحوٍ خطير، فهي تقوِّضُ أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة. فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة.

وكالفكر ما بعد الحداثي تشوش وتزعزع كتابة ما بعد الحداثة جميع المفاهيم التقليدية المتعلقة باللغة والهوية، إذ نسمع كثيراً من الطلاب الأجانب الذين يدرسون الأدب الإنكليزي ينعتون أي شيء لا يفهمونه أو يعبرون عنه «بما بعد حداثي». وكثيراً ما تكشف النصوص الأدبية في ما بعد الحداثة عن غياب الانغلاق وتركز تحليلاتها على ذلك. وتهتم كل من النصوص والانتقادات بعدم وضوح الهوية وما هو معروف باسم «التناص»: وهو إعادة صياغة الأعمال المبكرة أو الترابط بين النصوص الأدبية.

وقد اجتذبت ما بعد الحداثة نقداً إيجابياً وسلبياً على حدٍ سواء. فيمكن أن يُنظَرُ إليها على أنها قوة محرِّرة إيجابية تزعزع استقرار الأفكار المسبقة عن اللغة وعلاقتها بالعالم وتقوِّضُ جميع لغات الذات التي تشير للتاريخ والمجتمع. ولكن تُعَدّ حقبة ما بعد الحداثة أيضاً أنها تقوِّض افتراضاتها الخاصة وتحجبُ جميع التفسيرات المترابطة. وبالنسبة للكثيرين تُعَدّ غير مؤثرة وغير ملتزمة من الناحية السياسية. وأحد الأنواع الأدبية الشائعة والمصاحبة لكتّاب ما بعد الحداثة هي المحاكاة الساخرة التي تمكّن من الاعتراف الآني وتفكيك الأنماط الأدبية التقليدية. يحطم كتّاب ما بعد الحداثة الحدود بين الخطابات المختلفة، وبين القصص الخيالية وغير الخيالية، وبين التاريخ والسيرة الذاتية (ومثال ساطع على ذلك هو كتابات و. ج. سيبالد). وثمة مفكران اثنان يرتبطان بما بعد الحداثة هما جان بودريار وجان فرانسوا لوتار.

جان بودريار (1929)

اشتُهِرَ جان بودريار بنقده للتكنولوجيا الحديثة والإعلام، حيث رفض التمييز بين المظاهر والحقائق الكامنة وراء هذه المظاهر. وبالنسبة له، انهارت أخيراً الفروق بين الدال والمدلول، ولم تَعُدْ العلامات تشير إلى مدلولات بأي معنى معقول، حيث يتكون العالم الحقيقي من «الدلالات العائمة». وقد شرح بودريار هذه الأفكار في عمله «التظاهرات والمحاكاة» (1981). ومن ثَمَّ ولِدَ مفهوم «ما فوق الحقيقة»، حيث يكون شيء ما حقيقياً فقط عندما يتحرك ضمن نطاق وسائل الإعلام. وتولّد تكنولوجيات الاتصال في ما بعد الحداثة

الصور العائمة بشكل حر حيث لا يمكن لأحد أن يعيش أية تجربة إذا لم تكن بصيغة مشتقة. وقد أخذت تجربة العالم للعبث مكان أيَّة ثقافة مميزة وأصبح للعبث لهجة واحدة فقط: تلك التي تمتلكها الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد أصبحت كتابات بودريار (على سبيل المثال، «استراتيجيات فادحة»، و«وهم النهاية») عدمية بشكل متزايد: فقد أصبحت العلامات بلا معنى بسبب تكرارها واختلافها اللذين لا ينتهيان (يمكن للمرء أن يفكر، على سبيل المثال، في استخدامات العالم لعَلَمْ نقابة جاك كعنصر في تصميم الأزياء وفي الإعلانات إلخ). وقد قادت آراؤه المتطرفة إلى العبارة الشهيرة – التي اجتذبت انتقادات قاسية – أن حرب الخليج عام 1991 لم تكن حقيقية بل كانت حدثاً إعلامياً: «إنها غير حقيقية، إنها حرب دون أعراض الحرب». وهذا ما قاد العديد للشك في أن بودريار نفسه قد ابتعد إلى ما فوق الحقيقة ولم يَعُدْ يسكن جسداً دنيوياً. وفي حججه لا يرى بودريار أي تفاصيل محددة عن السياقات الثقافية أو الاجتماعية. وليس من المستغرب أن العديد من أفكاره قد احتلت مكانة بارزة في كتابة قصص الخيال العلمي والروايات الخيالية. وقد برهن بعضهم أيضاً أن العديد من أفكاره قد استُبِقَت في مثل هذه الأعمال. كتب بودريار نفسه مقالاً يمدح كاتب الخيال العلمي ج. جي بالارد. وكما سبق الإشارة إليه وجدت رؤيته للعالم أصداء في السينما، وخصوصاً في هذا النوع من الأفلام الذي يصبح فيه الواقع الافتراضي غير مميَّز عن العالم الحقيقي، وأيضاً في مفهوم «السايبورغ»، وهو هجين من البشر والتكنولوجيا.

جان فرانسوا لوتار (1924- 1998)

في عمله «الخطاب، الشخصية» (1971) يقدم لوتار ملاحظةً يعتقدُ بأن البنيوية قد تجاهلتها. فقد مَيّزَ لوتار بين ما «يُرى» ويُفهَمُ وهو البُعد الثالث أي (الشكل) وبين ما «يُقرأُ» في النص ذي البعدين. ويناقش لوتار مستشهداً بفوكو أن ما يُعَدّ تفكيراً عقلانياً من قِبل المفكرين الحداثيين هو، في الواقع، شكلٌ من أشكال السيطرة والهيمنة. وبالنسبة للوتار المستوى «الشكلي»، الذي يبدو أنه يضم ما يشبه الرغبة الجنسية عند فرويد أو قوة الرغبة، يكتسب معنى موحَّداً من خلال عمليات التفكير العقلاني، وينتقد ويزعزع ويقلق الفن، من جهة أخرى، أي معنى من معاني الانتهاء والانغلاق.

ربما أكثر عمل شهرةً وتأثيراً هو «حالة ما بعد الحداثة» (1979). في هذا العمل، يجادل لوتار أن المعرفة لا يمكنها أن تدعي أنها تقدم الحقيقة في أي معنى مطلق؛ لأنها تعتمد على «ألاعيب اللغة» التي هي دائماً ذات صلة بسياقات محددة. وهنا نجد أن لوتار مدين بالفضل الكثير لنيتشه وفيتغنشتاين، حيث يدعي أن أهداف التنوير في تحرير الإنسان وانتشار المنطق لم يُنتِج سوى نوع من العجرفة العلمية. وقد رفض يورغن هابرماس قبول هذا التقييم لمصير أهداف التنوير حيث يعتقد أنها لا تزال قابلة للحياة.

وأحد تلميحات لوتار عن ما بعد الحداثة، وهو أمر هام بالنسبة للإجراءات التي اعتمدها النقد الأدبي، هو أن التحليل يجب أن يمضي قُدُماً دون أي معايير محددة مسبقاً، حيث يتم الكشف عن المبادئ والقواعد المنظمة في عملية التحليل.

❖ ❖ ❖

نظريات التوجه الجنسي

إن لنظريات التوجه الجنسي المحددة (مثل نظريات المثلية الجنسية واللوطية والسحاقية) جذور في حركة التحرر اللوطية في أمريكا في أواخر الستينات من القرن العشرين، حيث كانت أهدافها مكافحة التمييز ضد الأقليات الجنسية، وكذلك تطوير الفخر في الهوية المثلية للجنس. إن كلمة «لوطي» كانت مفضلة على كلمة «شاذ جنسياً» بسبب ارتباط «شاذ جنسياً» بالتحقير أو الازدراء.

النظرية اللوطية

كما هي الحال في الحركة النسوية، فإن النقد والنظرية اللوطية قد تعهدتا باسترداد التاريخ الأدبي البديل وتلقي الضوء على الأعمال المشهورة وغير المشهورة التي كان لها ضمنياً أو صراحةً مواضيع لوطية. وثمة اهتمام أيضاً يتعلق بكيفية رؤية وفهم الحياة الجنسية في الثقافات السابقة، لا سيما تلك الموجودة في أوروبا الغربية وأمريكا. ومما لا شك فيه، أن اثنين من أهم التأثيرات على النظرية اللوطية كانت أفكار فرويد وميشيل فوكو.

أولاً: سيغموند فرويد (1856- 1939)

سبقَ وأوضحنا الاهتمامات الأساسية للتحليل النفسي في القسم المخصص لذلك النهج النظري الخاص. ومما هو ذو صلة بالنظرية اللوطية هو عمل فرويد وهو بعنوان «ثلاث مقالات عن النظرية

الجنسية» (1905). وثمة أعمال أخرى ذات الصلة هي أجزاء مختلفة من «استهلالية محاضرات عن التحليل النفسي» (1916- 17)، وتحليلات محددة لبعض حالات التاريخ. في مقالات عام 1905 أكد فرويد على فكرة أن ليس كل الرجال لهم اهتمام جنسي بالجنس الآخر. وقد اتُهِمَ فرويد بوضع نهج معياري للشذوذ الجنسي: يهدف لإعادة إدماج الشاذ جنسياً في المجتمع. ولكن، في الواقع، أكد فرويد في عدة مناسبات على أنه إذا كان الشاذ جنسياً سعيداً بحالته، فإنه لا حاجة له أن يلتمس مساعدة التحليل النفسي. فقد رغب فرويد بمساعدة أولئك الذين لم يكونوا سعداء ويرغبون بالانخراط بالمجتمع الذي يغلب عليه حب الجنس الآخر. ومما هو مهم أيضاً للنظرية اللوطية مفهوم فرويد عن «الشذوذ متعدد الأشكال»: وهو فكرة أن الفرد اليافع، ذكراً أم أنثى، قادر على جميع الأشكال الممكنة للمتعة الجنسية. ويصبح خيار المتعة الجنسية أضيق أثناء تطور الفرد.

ثانياً: ميشيل فوكو (1926- 1984)

في «تاريخ الجنسية» (1976)، يناقش فوكو أن مفهوم «الشاذ جنسياً» قد ولِدَ في القرن التاسع عشر. وبدلاً من أن يكون مجرد نوع من السلوك الذي ينطوي على أفعال معينة (مثل اللواطة)، «أصبح الشاذ جنسياً الآن أحد أنواع الجنس البشري». وقد اكتسب الشاذ جنسياً «حالة تاريخية، وطفولة» (انظر أيضاً القسم المتعلق بما بعد البنيوية).

ثالثاً: الان سينفيلد وجوناثان دوليمور

يحلل ألان سينفيلد، في «الأدب والسياسة والثقافة في ما بعد الحرب في بريطانيا» (1976)، كيف استُخدِمَ السلوك المخنث في الأدب كمؤشر على اللواطة الجنسية غالباً مع دلالات سلبية. كما أنه حلل مع جوناثان دوليمور مفاهيم الرجولة في أعمال شكسبير. وفي مقالته «الانشقاق الجنسي» (1991)، استكشف دوليمور العلاقة بين السلطة والنشاط الجنسي واحتمالية ما وصِفَ بأنه شاذ أن يصبح قوة سياسية هدّامة. بالنسبة له، كما هو بالنسبة لفوكو، إن تسمية شيء بأنه شاذ تساعد السلطة على السيطرة عليه: «إنّ الشذوذ هو نتاج السلطة وواسطة لنقلها، فهو تركيب يساعده أن يكتسب صفقة ضمن النطاق النفسي الجنسي: تضفي السلطة على نفسها شرعية من خلال التركيز على الهويات المبنية استطرادياً والمنحرفة جنسياً والتي هي من صنع السلطة وحدها».

النظرية السحاقية

ومن الواضح أن النظرية السحاقية متحالفة مع الحركة النسوية في اهتمامها بقمع النساء. ولكنها ترى العلاقة مع الجنس الآخر كقاعدة تساعد على الحفاظ على نظام اجتماعي أبوي. صاغت غايل روبين مصطلح «حب الجنس الآخر الإلزامي» ليشرح كيف كان حب الجنس الآخر معياراً مفروضاً بدلاً من أن يكون حالة طبيعية.

وثمة مشكلة رئيسة في النظرية السحاقية وهي تحديد كيف يُعَدّ النص سحاقياً. أثارت الكاتبة ماغي هام أسئلة أساسية في كتاب

«ممارسة النقد النسوي: مقدمة» (1995) مثل: «هل النصوص سحاقية إذا لم يكن الكاتب ولا المحتوى بشكل صريح سحاقياً؟» وعلى ما يبدو إن النظرية السحاقية قد استكشفت جميع المجالات الممكنة لوجهات النظر السحاقية حول الأدب، بما فيها تلك التي تشترك مع النظرية اللوطية. وأحد المقاربات هو تطوير استراتيجيات القراءة السحاقية: كيف نقرأ أي نص من وجهة نظر سحاقية. وبطبيعة الحال ثمة خطر إساءة القراءة في هذا النهج. إلى أي مدى يكون المرء مستعداً للتجاوب مع قراءة أدريان ريتش السحاقية لعمل شارلوت برونتي «جين آير» («إغراءات فتاة بلا أم»، 1980). وتركز هذه القراءة على الطريقة التي تترعرع فيها جين آير من قِبل أمهات بديلات مختلفات أو معلمات نساء. وتُرى الرومانسية الغيرية هنا على أنها أساساً مفهوم مفروض اجتماعياً.

ومما هو هام لتحديد التقليد الأدبي السحاقي هو عمل جين رولز «صور سحاقية» (1975)، الذي يحلل أعمال بعض الكاتبات السحاقيات من القرن العشرين، بما في ذلك جيرترود ستاين وأيفي كومبتون بورنيت وأخريات. وثمة مقاربة أخرى وهي استكشاف الأدب على أنه تفسيرات مشفّرة للسحاقية. وهذا ينطوي على مصطلحات غامضة أو تحليلها بشكل غامض، وجذب الانتباه إلى غموض نوع الجنس. ومثال على هذا النوع من الدراسة هي دراسة كاثرين ستيمبسون «أين تكمن المعاني: النسوية والمساحات الثقافية» (1988).

نظرية الشذوذ

استُخدِمَت كلمة «شذوذ» كمصطلح تحقير للشخص الشاذ جنسياً أو من له سلوك منحرف. في 1990التسعينات من القرن العشرين تناولت نظرية جنسية جديدة هذا المصطلح مع فخر العزم لإعطائه ميزة قوية. ونظرية الشذوذ أيضاً مدينة بالفضل الكبير للتفكير ما بعد الحداثي وللتفكير اللوطي والسحاقي. فهي توسع الأساس الكامل للنظرية المرتبطة بالميول الجنسية، المهتمة إلى حد كبير بفكرة الاختلاف والهوية الهامشية. وتندرج تحت هذا المصطلح أيضاً مصطلحات أخرى بسبب ظهور بؤر أخرى لا تناسب بسهولة فئات مثل «لوطي» أو«سحاقية»، مثل التشبه بالجنس الآخر والجنسية المزدوجة أو المخنّثة إلخ. وفي نظرية الشذوذ ثمة اتجاه واضح لتعطيل جميع أنواع التصنيف الثابتة وتحدي جميع المحاولات لتحليل الجنس من حيث المعارضات الثنائية. ويتم تمجيد التنوع والانحراف. وقد لخّص هانز بيرتنز بشكل جيد العلاقة بين نظرية الشذوذ والتحليل الأدبي: «تكمن مساهمة نظرية الشذوذ في الدراسات الثقافية والأدبية في تركيزها على الحياة الجنسية بكونها الفئة الرابعة في التحليل – بالإضافة للعرق ونوع الجنس والطبقة – وفي إصرارها على أن الحياة الجنسية ونوع الجنس لا يمكن فصلهما تماماً بشكل جيد.» (نظرية الأدب، 1992).

جوديث بتلر

تستخدم الناقدة الأمريكية جوديث بتلر، في مقال لها بعنوان «التقليد والعصيان الجنسي» (1991)، كلمة «شاذ» بمعنى «فاسد»

كما في معنى المصطلح (يفسد خطة شخص ما). وترى بتلر أن الوظيفة الأساسية «لنظرية الشذوذ» هي أن تكبح وتزعزع أشياء معينة وتجعلها مستحيلة، سواء أكانت هذه الأشياء إيديولوجيات سائدة أو نماذج جنسية. في العمل نفسه، تهتم بتلر بتفكيك مفهوم الهوية الشخصية الثابتة. وتعتقد بتلر بأن «الأنا» تبدو هوية ثابتة فقط لأننا نكررها مرات عديدة. لذلك أيضاً، كما تقول، قد يكون التوجه الجنسي نتيجة لتكرار أفعال محددة. وليس لدينا سوى الوهم بأننا أشخاص متماسكون ولدينا هوية جنسية متماسكة. وهذا يعني أن حب الجنس الآخر هو أيضاً نتيجة سلسلة من الإنجازات. فالأفعال الغيرية أو اللوطية أو السحاقية هي عبارة عن نُسخ لأشياء لا توجد لها أصول: «مثل نوع الجنس، إنّ الحياة الجنسية بناء اجتماعي». وهذا ما يساعد أيضاً على تفسير اهتمام منظري نظرية الشذوذ بعملية سحب وتغيير الملابس. ومثل هذه الأفعال ليست بسبب الميول الكامنة وحسب بل هي نتائج لاختيارات واعية. فهي تقوم بتوضيح وتبيان التناقضات في عالم يهيمن عليه حب الجنس الآخر.

إيف كوسوفسكي سيجويك

في كتابها، «نظرية معرفة الحجرة» (1991)، تلاحق سيجويك التضمينات السياسية المترتبة على نظرية الشذوذ بشكل أكثر قوة من بتلر. (كما تأخذ سيجويك منظوراً أنثروبولوجياً، حيث تبين كيف أن طقوس الشاذ جنسياً مثل ارتداء ملابس الجنس الآخر في الثقافات الأخرى قد أسيء فهمها من خلال إسقاط الفئات العالمية الأولى على

ثقافات العالم الثالث.) ومن حججها أيضاً أن التمييز بين «حب الجنس الآخر» و«الشاذ جنسياً»، قد كان له تأثيرات عميقة على أنماط الفكر الحديث: «فقد أثّرت على ثقافتنا من خلال تأثيرها الذي لا يُمحى». ثم تقوم سجويك بإدراج قائمة لعدد كبير من المعارضات الثنائية التي تصف المجتمعات الغربية الحديثة، والتي تعتقد أنها نتائج مباشرة بسبب التمييز بين «حب الجنس الآخر» و«الشاذ جنسياً»، مثلاً و«السرية / الكشف»، و«البراءة / البدء»، و«الانضباط / الإرهاب»، و«الإيجابي / السلبي»، و«الفن / الفن الهابط» إلخ.

❖ ❖ ❖

النظرية العرقية

إنَّ أحد أهداف النظرية النقدية الواعية عرقياً هو تحليل مفاهيم الهويات العنصرية والعرقية الثابتة، حتى عندما يكون هناك على ما يبدو فروق ملحوظة. وبالرغم من أنه يتم تحليل هذه المفاهيم، فإن التمييز بين العرق والإثنية مع ذلك يتم الاحتفاظ به. وقد يتعلق العرق بالخصائص الموروثة جينياً، وتهتم العرقية كذلك بالهوية الثقافية المشتركة، وبفهم العلاقات بين هذه المفاهيم وغيرها من المفاهيم المستخدمة والشائعة في النظرية الثقافية، وبخاصة في نظرية ما بعد الاستعمار. وكان الجزء الرئيس من العمل حتى الآن ينخرط في مجال ثقافة السود، حيث بدأ الكتّاب السود الناطقون بالفرنسية باستخدام مفهوم الانتماء الزنجي (negroness). ويمكن تعريف المصطلح بشكل عام بأنه المواقف تجاه العالم والطبيعة وأنماط التفكير المشتركة بين الأعراق السوداء. وثمة مجموعات عرقية وإثنية أخرى تقوم بدراسات مستفيضة ومكرسة لتلك المواقف.

هنري لويس غيتس جونيور (1950)

في مقالته «العرق والكتابة والاختلاف» (1985) ومقالات أخرى، أعرب هنري لويس غيتس جونيور عن اعتقاده أنه من غير الكافي تطبيق الفئات النقدية المتقدمة فيما يتعلق بأدب الغرب الأبيض على أدب المجتمعات السود: «... علينا أن نلتفت إلى تقليد السود نفسه

لتطوير نظريات النقد المتأصلة في ثقافتنا». ويحاول غيتس أن يبرهن أيضاً على ضرورة انهيار المعارضات الثنائية مثل «أسود» و«أبيض»: «نحن جميعاً أعراق»، وعلينا جميعاً أن نتجاوز ظروف تصوّراتنا المحددة عرقياً.

ستيوارت هول (1932)

في مقالات مختلفة، بما في ذلك «الحد الأدنى من الأنفس» (1988) و«الهوية الثقافية والشتات» (1990)، استخدم ستيوارت هول مصطلح «التهجين» الذي اقترضه من نظرية ما بعد الاستعمار، لوصف تجربة الأعراق الإفريقية التي انتشرت في الثقافات الأخرى ومناطق الأقليات العرقية (الشتات). وبالنسبة لهول، لم يحتفظ شعب هذا الشتات بأي نقاء عرقي ولكنه أصبح بالضرورة متنوعاً أو «هجيناً». كما وضع هول فكرة وجود «الشتات الجمالي» لتحليل أدب وفن هذا الوجود الهجيني.

بول غيلروي

يشدد بول غيلروي في كتابه «المحيط الأطلسي الأسود: الحداثة والوعي الثنائي» (1993) على «الوعي المزدوج» في تجربة السود: ينقسم وعي السود بين وعي ثقافتهم الأصلية والثقافة الأمريكية أو البريطانية المعاصرة (في الحالات المدروسة). ويجب على نقاد الأدب المكتوب من قبل الكتّاب السود أن ينظروا في هذا «الوعي المزدوج» في تقييماتهم.

النظرية النسوية السوداء

وسّعت كاتبات مثل باربرا سميث وبيل هوكس أساس الدراسات العرقية من خلال زيادة الوعي لحالة الكاتبات النساء السود بشكل عام والكاتبات السود السحاقيات على وجه الخصوص. وقد كتبت جون جوردان وبولا غن آلن وأخريات على نطاق واسع عن التجربة الأدبية للكاتبات الهنديات الأمريكيات وكذلك الأمريكيات الآسيويات بشكل عام.

❖ ❖ ❖

الاتجاهات الجديدة

يبدو أن ثمة شعور عام لدى الكثير من المنظّرين أن حقبة النظرية كاملة، أو النظرية في أوجها على الأقل، قد انتهت. وتشير العناوين الأخيرة إلى أن هذا الشعور قائم على نطاق واسع. فعلى سبيل المثال، ثمة مجموعة من المقالات التي حررها مارتن ماكويلان وآخرون تسمى «ما بعد النظرية: اتجاهات جديدة في النقد» (1999) وعملان يحملان العنوان نفسه «ما بعد النظرية»، أحدهما لتوماس دوهرتي والآخر لتيري إيغلتون (كلاهما نُشِرَ في 2003). وقد قرر بعض المنظّرين أن الوقت قد حان ليعود النقاد إلى التحليل المفصّل للنصوص الأدبية. ويناقش جوناثان كالر، في مقال نشره يدعى «ماذا بقي من النظرية؟» (2000)، أن الوقت قد حان «لإعادة بناء أرضية لما هو أدبي في الأدب مرة ثانية». وتدعو فالنتين كننغهام، في «قراءة ما بعد النظرية» (2002)، إلى العودة إلى قراءة وثيقة وتقليدية للنصوص. ولكن حاول تيري إيغلتون أن يبرهن في كتابه «ما بعد النظرية» (2003) أن نصوص النظرية الثقافية، وبشكل ضمني النظرية الأدبية، كانت تُقْرَأُ دائماً بتمعّن. وبالرغم من وجود تخبط واضح في المواقف النظرية وعدم وجود قوة في الاتجاهات الجديدة، فقد تبلورت بعض المخاوف في اتجاهات مميزة والتي يمكن تحديدها وفي الواقع تسميتها.

التاريخانية الجديدة

ثمة تعريف مفيد للتاريخانية الجديدة قدّمه جون برانيغان في كتابه «التاريخانية الجديدة والماديّة الثقافية» (1998). ويصف برانيغان التاريخانية الجديدة على أنها «نمط تفسير نقدي يعطي الامتيازات لعلاقات السلطة بكونها أهم سياق لجميع النصوص على الاطلاق»، و«... إنها تعامل النصوص الأدبية بوصفها المكان الذي نجد فيه علاقات السلطة تصبح مرئية». وإنَّ السلطة المشار إليها هنا هي، بالطبع، التي طرحها فوكو والتي تظهر من خلال الخطابات، حيث تسمح للشخص بالاعتقاد بأنه حر وقادر على اتخاذ قرارات مستقلة. ولا بُدَّ من دراسة الفترة التاريخية للنص بالتفصيل لتحديد كيف تعمل علاقات السلطة (أو بمصطلحات فوكو تحديد كيف تعمل الممارسات الاستطرادية) وكيف تؤثر في النص. وتسعى التاريخانية الجديدة لأدلتها في كل مكان، وليس فقط في النص. كل ما يشكل جزءاً من ثقافة ما يمكن أن يُحلّل مثل النص. والتناص (أي تتبع العلاقات بين النصوص) بشكل أساسي هو مركز الاهتمام. فقد كتب تيري إيغلتون بذكاء شديد: «... وقد أُعدّت التاريخانية الجديدة في روح التعددية من أجل دراسة أي موضوع على الإطلاق طالما أنها تفجّرت في مكان ما في أعمال ميشيل فوكو» (النظرية الأدبية، إيغلتون 2002).

ويقول ممارس رائد، وهو ستيفن جرينبلات، في كتابه «الصدى والأعجوبة» (1990)، إن «التاريخانية الجديدة، كما أفهمها، لا تفترض العمليات التاريخية على أنها غير قابلة للتغيير

وعنيدة، ولكنها لا تميل إلى اكتشاف حدود أو قيود مفروضة على التدخل الفردي...» وثمة انتقادات رئيسة موجهة ضد التاريخانية الجديدة وهي أن ممارسيها لا يبصرون الظروف التي تؤثر على وجهات نظرهم الخاصة. وإلى حدٍ ما تكون حججهم دائماً نتاجاً لأوضاعهم الشخصية ومواقفهم الاجتماعية ولا يمكنها أبداً تحقيق نوع من الموضوعية التي يبدو أنهم يتوقعونها.

وقد أنتج التاريخانيون الجدد مجموعة كبيرة من التحليلات النقدية التي تركّز على الأدب الرومانسي وأدب عصر النهضة بشكل خاص. فقد استكشفوا، على سبيل المثال، السبل التي توظف من خلالها مسرحيات شكسبير هيكل السلطة للنظام الملكي التيودوري، وتعكس الخطابات التي تهيمن على المجتمع المعاصر. وبالرغم من أنه كثيراً ما يتم استكشاف الأفكار التخريبية في مسرحيات شكسبير، فإن هذه الأفكار دائماً تكون واردة في إطار الخطابات المسيطرة في تلك الحقبة. ولكن هذه الخطابات لا تصبح ثورية. وترى الناقدة مارجوري ليفنسون العمل في سياق وقته ومتصلاً بالخطابات المهيمنة، ولكن ليس بالضرورة كما يَنظر إليه المعاصرون أو المؤلف: والهدف من ذلك هو «أن نعرف العمل بشكل يختلف عن الطريقة التي يعرفها فيه القُرّاء الأصليون وحتى مؤلّفه» (قصائد وردزورث العظمى، 1986).

الماديّة الثقافية

وقد تطورت الماديَّة الثقافية في بريطانيا العظمى كونها شكلاً سياسياً ومتطرفاً أكثر من التاريخانية الجديدة. وبالنسبة للماديين

الثقافيين، تعبِّرُ أفكار فوكو عن عدم استقرار في بُنى سلطة الخطابات أكبر مما تصوره التاريخانيون الجدد. فهم يبنون نموذجهم الديناميكي للثقافة على أساس أفكار رايموند ويليامز، كما تمت صياغتها في عام 1977 (في كتابه «الماركسية والأدب»). وقد عَرَّفَ إيغلتون المادية الثقافية كما تصورها ويليامز على أنها «شكل من أشكال التحليل الذي يدرس الثقافة ليس كمجموعة من الآثار الفنية الباقية والمعزولة فحسب، بل أيضاً كتشكيل مادي» حيث تكون كاملة مع «جمهورها الخاص المحدد تاريخياً من خلال الأشكال الفكرية» وما إلى ذلك. وبالنسبة لإيغلتون، تشكل المادية الثقافية أيضاً نوعاً من الجسر الذي يربط بين الماركسية وما بعد الحداثة. كما تأخذ المادية الثقافية على متنها مجموعة واسعة من المواضيع مثل التاريخانية الجديدة، بما في ذلك المساواة بين الجنسين، والتوجه الجنسي والعرقي وقضايا ما بعد الاستعمار. وثمة محور فائدة آخر (كما هي الحال في بعض كتابات جوناثان دوليمور وآلان سينفيلد) يكمن في الطرق التي كان يستعملها الأدب في الماضي والتي تم تصورها أيضاً في فترات لاحقة. وقد استكشف سينفيلد أيضاً مفهومه الذي سماه «الاختلال» في الأدب، أو التناقضات في الإيديولوجيات التي نكتشفها في النصوص. وقد تناول مايكل بريستول مفهوم باختين عن «الكرنفال» وطبَّقه على ثقافة عصر النهضة في إنكلترا. والكرنفال هو المثال الرئيس على كيفية وجود الثقافة الشعبية بشكل يعارض السلطات الرسمية. والكرنفال، كما يدعي بريستول، يستهين برموز السلطة، بالرغم من الانتقادات التي تم توجيهها ضد حجته بأن

الكرنفال لا يمكن أن يكون معارضة استراتيجية فعّالة لأنه، في الواقع، ليس أكثر من سخرية مسموح بها. وهو ليس سوى منفذ للإحباط عندما يتم إزالة تأثيره.

النقد الجيني

يسعى النقد الجيني إلى أدلة نصية يمكن إثباتها تتعلق بنوايا المؤلف، كما أن هذا النقد يحلل العوامل التي تحدد طبيعة النص النهائي كلما تَقَدَّمَ من شكل مخطوطة نحو شكل كتاب. كما يدرس النقد الجيني تأثيرات الرقابة والتنقيح. فإنه يحاول أن يحدد بدقة ما يمكن أن يُقال منطقياً عن النص. ويرتبط الناقد جان ميشيل راباتيه ارتباطاً وثيقاً بصياغة المبادئ التي تحكم ممارساتها.

الجمالية الجديدة

صاغ هذا الاسم جون جوغلين وسيمون مالباس في «الجمالية الجديدة» (2003)، والهدف الرئيس في جدالهم هو أن التطورات في النظرية الثقافية قد أدت إلى فقدان مفهوم «العمل الفني». فلم يَعُدْ النقاد يحترمون «معنى الفن وخصوصيته ككائن للتحليل...» ولم يَدعُ النقاد الذين يدعمون الجماليات الجديدة للعودة إلى نهج «الفن من أجل الفن» ولكنهم يؤكدون على أنهم يرغبون في ربط الإحساس الجديد بالشكل الجمالي مع وعي السياق الاجتماعي والشواغل السياسية. وقد دعا جون برينكمان في «النقد المتطرف» (2000) إلى مزيد من الدراسة للعلاقة بين الشكل الداخلي ودنيوية النص. تطالب إيزوبيل

آرمسترونغ في «جماليات متطرّفة» (2000) بإقامة «الديمقراطية الجمالية» التي تعتقد أنها ممكنة لأننا جميعاً نتشارك بعناصر من الحياة الجمالية مثل اللعب والحلم. وفي كتابه «ما بعد النظرية» (1997) قَدَّمَ توماس دوهرتي نهجاً جديداً لدور الأدب في التعليم والثقافة بشكل عام. وفي نظرية الجمالية الجديدة تبدو الشعبية وسهولة الوصول إليها أنها شعارات متضمنة إن لم تكن صريحة، حيث يرتقي ممثلوها على المُثل المصاغة في الكلمات الرنانة. ويبقى أن نرى ما إذا كانت ستظهر مجموعة مترابطة من النظرية النقدية تدعم هذه المثل العليا.

النقد البيئي

في إحدى طبعات الغارديان (30 يوليو 2005)، ظهرت مقالة بقلم الكاتب روبرت ماكفارلين تحت عنوان: «حيثما تكون الأشياء البرية». أظهرت الصفحة الأولى من باب «المراجعة» صورة له مع عنوان «مكتبة المناظر الطبيعية: روبرت ماكفارلين عن كلاسيكيات البيئة». وفي هذه المقالة يجادل ماكفارلين بوجود منظور جديد حول الاهتمامات التي يجب على الأدب والدراسة الأدبية التركيز عليها. وفي مقالة أخرى تسبق هذه المقالة اقترح ماكفارلين إقامة ونشر مكتبة من كلاسيكيات الكتابة الطبيعة من بريطانيا وأيرلندا: «... فهذه ستكون سلسلة من الكتابات المحلية التي ركّزت على أماكن معينة، والتي عملت دائماً على التفرد، وليس أبداً على التعميم». فأي كتاب، من أجل أن يُدرَج، «يجب أن يبرهن عن الاعتقاد بأن مصير

البشرية ومصير الطبيعة لا يتجزأان». ويجب أن نقترب من البيئة الطبيعية «ليس مع منظور الاخضاع والاكتساب والاستخدام على المدى القصير، ولكن وفقاً لمبادئ ضبط النفس والمعاملة بالمثل». وقد بدأ ماكفارلين أساساً في عملية إنشاء تراث أدبي حيث يكون الأدب البريطاني واعياً للإيكولوجيا، والتي يمكن أن تُستخدَم كأساس لهذا النهج البيئي في دراسة الأدب.

وقد يعود مفهوم «النقد البيئي» في أمريكا إلى مقال بقلم ويليام روكيرت في عام 1978 على الأقل، وهو بعنوان «الأدب وعلم البيئة: تجربة في النقد البيئي». وقد بقي هذا المفهوم هامداً لبعض الوقت حتى أيقظت شيرل بورغيس غلوتفيلي الاهتمام به مجدداً في أحد المشاريع من خلال نشر دراسة استقصائية في هذا المجال، والتي قامت بتحريرها مع هارولد فروم تحت عنوان «مجموعة مختارة من النقد البيئي: أعلام في أدب علم البيئة» (1996). وفي عام 1992 تأسست رابطة لدراسة الأدب والبيئة (ASLE)، وكان لها مجلتها الخاصة، وكان لها أيضاً نشرة إخبارية وموقع على الإنترنت. ويبدو أنه لا يزال هناك عدم اتفاق واضح حول ما يشكّل «النقد البيئي» بالضبط. ادّعى بعض العلماء أن «النقد البيئي» يضيف فئة جديدة وهي «المكان» إلى فئات العرق والطبقة والجنس إلخ، كوجهات نظر لتحليل الأدب. فقد رأى الناقد لورانس بويل بأنه من الناحية النظرية كانت هناك لفترة طويلة «فجوة بين النصوص والوقائع»، حيث يملأ النقد البيئي هذه الفجوة: «يفترض النقد البيئي بأن ثمة واقعاً فوق النصوص يؤثر على الكائنات البشرية وأدواتهم — والعكس بالعكس». وقال غلين أ لوف

(من جامعة أوريغون): «لقد حان الوقت لنسد الهوة بين العلوم الصعبة والعلوم الإنسانية ـ ولن تفعل ذلك النظرية الأدبية». ولكن ثمة جدال في بعض المقالات في «مجموعة مختارة من النقد البيئي» بأن نظريات ميشيل فوكو وإدوارد سعيد هي ذات صلة بدراسة البيئة التي تُعَدّ في حد ذاتها بناء ثقافياً.

في مقدمة الكتاب نفسه يُعرّف غلوتفيلتي وفروم النقد البيئي بأنه «دراسة العلاقة بين الأدب والبيئة الماديّة». ويطرح نقاد البيئة عادة أسئلة من قبيل: «كيف يتم تمثيل الطبيعة في هذه السونيت؟ وما هو الدور الذي يلعبه المكان المادي في حبكة هذه الرواية؟ وهل القيم التي يُعرَبُ عنها في هذه المسرحية تتفق مع الحكمة الإيكولوجية؟» وهلم جرّ. وثمة سؤال آخر يُنظَرُ إليه وهو «هل الرجال يكتبون عن الطبيعة بشكل مختلف عن النساء؟» وليس من المستغرب أن هذا قد أدّى إلى فئة فرعية من النقد البيئي تُعرَفُ باسم «النسوية الإيكولوجية» مع مقتطفاتها من الكاتبات المهتمات بالطبيعة. وقد كانت لويز ه. ويستلنغ من جامعة أوريغون مهتمة في كيفية تركيز النسوية الإيكولوجية على الطريقة التي يتجلى فيها الجنس في تصوير المناظر الطبيعية، حيث تعتقد بأنها ترسّخ تقليداً من افتراض أن الأرض هي مؤنث وأولئك الذين يستخدمونها ويهيمنون عليها هم الذكور: «إنَّ الأرض ليست امرأة. ولكن من العصور القديمة، استخدمَ الكتّاب الصور المؤنثة لتسويغ الاستيلاء عليها».

❖ ❖ ❖

النظرية وما بعدها

ثمة بعض المزايا الجيدة عندما نكتب عن موضوع واسع النطاق ضمن عدد محدود من الكلمات. فهذه العملية أشبه بالموت الوشيك؛ لأنها تساعد على التركيز الذهني بشكل رائع، وتفرض على المرء طرح تساؤلات حول افتراضات أساسية والتركيز على مبادئ جوهرية. إنَّ دوران الكلمات بشكلٍ غير منته والسعي المفرط لتشعبات الحجج يجب أن يكون مجرّداً، بشكل وحشي إذا لزم الأمر، إذ يترك ذلك في كثير من الأحيان جذوعاً مبتورة وخشنة للغاية. ولكن إذا كان الجذعُ نشطاً وقوياً، فإنه سيبقى على قيد الحياة. لقد تركتُ شتلات ضعيفة وهشة ليتم تعريضها عمداً للعناصر: هذه العناصر هي أيّة تقييمات مستقبلية في النظرية الأدبية وتقلبات في مناخ الرأي العام.

ومن الملاحظ أنه في داخل الأقسام الرئيسة التي تمت تسميتها بمدارس الفكر نجد أن معظم العناوين الفرعية تشير إلى كتّاب محددين بالاسم. وقد كان هذا مقصوداً جزئياً ليكون تسهيلاً على القارئ في تعقّب شخصيات المنظّرين. ولكنها تكشف أيضاً عن حقيقة عامة حول طبيعة النظرية الأدبية: إنها تتميز بأنظمة مختلفة كثيرة من المصطلحات والفئات. وبما أن ثمة مصطلحات مستخدمة بشكل شائع (مثل الاستعارة والكناية والدال والمدلول والنص والمعارضات الثنائية، إلخ)، فقد اختار العديد من المنظّرين إعادة صياغة مفاهيم المنظّرين الأخرين في مصطلحاتهم الخاصة، أحياناً مع

القليل من تغيير المعنى، ولكن في أوقات أخرى تشير بوضوح إلى تطبيق واسع النطاق أو منظور مختلف نوعاً ما. وإنَّ عدم وجود اتفاق على المصطلحات هو بلا شك أحد أسباب الفشل في صياغة نظرية مُوَحَّدَة. وقد أصبح مصطلح «نظرية» يشير في واقع الأمر إلى «طريقة حديث» المنظّر الخاصة حول شيء ما. وهذا ما يعيدنا إلى التحدي الذي يجب على جميع النظريات أن تواجهه، والذي قد أشرت إليه في مقدمة هذا الكتاب: هل يمكن أن تُثبَت النظرية أو تُفنّد؟

صحة التفسير

قد يتطابق تفسير ما مع الحقائق ولكن هل يجعله ذلك صحيحاً أو شرعياً؟ فقد جادل العديد من نقاد ما بعد البنيوية ونقاد التفكيكية أن ذلك لا يهم على أية حال: لأن جميع القراءات هي «قراءات خاطئة». ولكن لا يؤدي نمط التفكير هذا إلا إلى عدمية متنافرة وذلك لا يفيد أحداً: يمكن أن تُعَد جميع الأحكام ممكنة بسبب نسبيتها وبالتالي تصبح مسموحاً بها.

حتى لو سلّمنا أن النظرية الأدبية لا يمكنها أبداً أن تطمح لتكون علمية، وإذا سلّمنا بأن الكثير من النظرية في العلوم الطبيعية والاجتماعية هي، على أية حال، مبنية على فرضيات متزعزعة، فإنه لا يزال مفيداً تطبيق اختبار كارل بوبر «إثبات الخطأ» عند تقييمنا لمدى تطبيق أيّة نظرية. في اقتراح تفسير أي عنصر في النص الأدبي أو أي شكل آخر من الخطاب، فإنه لا تزال هناك حاجة إلى الاستشهاد بأدلة من بعض المصادر الداخلية أو الخارجية ذات الصلة، لإثبات أو

على الأقل لتوضيح احتمال صلاحية التفسير. وإذا كانت الطريقة التي صيغت بها النظرية تحول دون إمكانية استشهاد الأدلة ذات الصلة، فإنها ليست نظرية صحيحة. إنَّ الادعاء بأن قافية الحضانة «الآنسة مافيت الصغيرة» هي سرد حول حدوث غزو من المخلوقات الغريبة ذات الأرجل الثمانية لا يفيدنا في شيء دون دليل خارجي أو دليل داخلي نصي. وما يمكن أن نعدّه دليلاً يعتمد، بطبيعة الحال، على ما يبحث عنه المرء في النص.

وقد يكون من الجائز في هذه الأيام أن معظم المنظّرين يتفقون على فكرة أنه لا يمكن أن يكون هناك تفسير شامل ونهائي لأي نص في أي سياق يمكن تصوره: وأنه ليس بوسعنا أن نكتشف بالضبط ما الذي يعنيه صاحب النص الأصلي تجاه قُرّائه أو قُرّائها المعاصرين أو لأي أجيال لاحقة. ولكن لا بُدَّ من إصدار الأحكام الأدبية. وبعد أن سلّمنا باستحالة أي أحكام مطلقة، فلا يزال علينا جميعاً إصدار أحكام عملية من أجل التحكم بالخبرة وإضفاء بعض الأهداف لمساعينا. ومع اختبار حاسم وحذر للأدلة المحددة وفقاً للفرضيات المطروحة، فمن الممكن الحصول على فهم واسع النطاق، إذا لم نقل مطلق، لمعظم النصوص الأدبية. يجب علينا أن نلتزم بالنص وبالأدلة قدر المستطاع. وعلى حد تعبير جوناثان كالر: «ما يدفع النظرية للأمام، بعد كل شيء، هو الرغبة في معرفة إلى أي مدى يمكن أن نُطوِّر الفكرة أو الحجة وكذلك إلى أي مدى يمكن أن نقبل التفسيرات البديلة وافتراضاتها المسبقة».

بعض المسائل الأساسية

ولدى قراءة مخطط البحث في هذا الكتاب مرة أخرى، فإنه يصبح من الواضح أن ثمة قضايا معينة، وشواغل ونواحي إشكالية (سمّها ما شئت) تتكرر في مسميات مختلفة طوال الوقت، وتتصل بما يمكن للمرء أن يصطلح عليه مسائل أساسية، ومعظمها (إن لم يكن بالضرورة جميعها) نظريات أدبية علينا أن نقدم بعض التفسيرات لها. وثمة ما لا يقل عن ثماني من هذه القضايا «الأساسية» يمكن أن تُحدَّد بوضوح:

أولاً: وجود المؤلف

كيف يمكن للمرء أن يأخذ بعين الاعتبار دور المؤلف كمنتج للنص، على كل حال؟ كيف تكون هوية المؤلف موجودة في النص؟ هل نفترض أن الراوي هو المؤلف، وهل يكون كائناً خيالياً، أو شخصية ما في القصة؟ وهل الراوي موثوق به؟

ثانياً: النص والعالم

هل من المفترض أن يعكس النص العالم الحقيقي بطريقة ما؟ وإذا كان الأمر كذلك، هل يتحقق هذا من خلال الواقعية الساذجة، أم من خلال حيلة الذات الواعية؟ هل هناك محاولة مبذولة لتحليل النص في عزلة عن العالم الذي أُنتِجَ فيه و / أو عن العالم الذي يعيش القارئ فيه؟ أم هل النص محلل كجزء من التواصل مع العالم الذي يوجد فيه؟

ثالثاً: الإفراد

إلى أي مدى يُدرِجُ النصُ تقنيات «الإفراد» أو الاغتراب؟ هل النهج النظري الخاص الذي يجري توظيفه مهتم برفع مستوى الوعي لمثل هذه التقنيات؟ ما هي طبيعة أشكال الإفراد التي يجري النظر فيها؟

رابعاً: طريقة التحليل النصي

كيف يمكن لنهج نظري معين أن يحلل النص الفعلي الموجود على الصفحة؟ هل ينظر هذا النهج في التناقضات الداخلية والإشكالات؟ وهل يستكشف المعاكسات الثنائية؟ وهل يحاول ربط جميع الأجزاء بالكل؟ وهل ينظر في التعامل مع قواعد النحو وبناء الجملة؟ وهل هو في جوهره شكلاني أم يحاول النظر في عوامل من خارج النص الفعلي؟

خامساً: التفسير

هل يفترض النهج النظري الخاص إمكانية الحصول على تفسير محدود أم أنه يقبل فكرة أن أي تفسير هو غير محدود؟ وكيف يمكن، على كل حال، التحقق من صحة التفسيرات؟ وهل يشمل التفسير إنشاء «حلقة التأويل» مع كل جزء من التفسير الذي يؤكد على التفسيرات الأخرى؟ وهل هذه الحلقة في الحقيقة «مفرغة» إذ لا تقدم إلا تماسكاً داخلياً؟

سادساً: المنظورات

هل يجلب أي نهج نظري منظوراً محدداً للنص ليراه في ضوء اهتمامات خاصة أو مصالح معينة؟ وأمثلة على وجهات النظر هذه هي: النسوية، ونظرية اللواطة، والأمور العرقية والفكر الاشتراكي / الماركسي، والتحليل النفسي إلخ.

سابعاً: القراءة عكس التيار

هل يحاول النهج النظري الخاص قراءة النص بطريقة غير تقليدية، حيث يخرب تقاليد النحو العادية وقراءة الافتراضات المتعلقة بالشكل وما إلى ذلك؟ يحدث هذا في القراءات الخاطئة «المتعمّدة» التي تقدمها بعض مناهج ما بعد البنيوية والتفكيكية.

ثامناً: الحكم الجمالي

هل يحاول النهج النظري الخاص تقييم النص الأدبي على أنه «جيد» أو «سيء» بأي شكل من الأشكال؟ وهل يتم تقديم أي شكل من أشكال الحكم الجمالي أم أنه يكون متضمناً؟ وهل هناك أي نظر في الخصائص الأدبية للنص على وجه التحديد؟

هذه هي أساساً المعالم الرئيسة التي تعمل في نطاقها النظريات الواردة في هذا الكتاب. وستجيب كل مدرسة من مدارس الفكر على الأسئلة بطرق مختلفة وسترفض بعض هذه المدارس أهمية هذه الأسئلة أو علاقتها. وقد قدّمتُ هذه المدارس كمجرد طريقة مفيدة للمقارنة بين تكهنات واهتمامات المقاربات النظرية المختلفة وطرق التحليل.

التفاوض حول المعنى

ليست ثمة حاجة لنتناول المواقف المتطرّفة المتعلقة بقابلية تفسير النصوص المتضمنة في كلام نقاد ما بعد البنيوية والتفكيكية وما بعد الحداثة. فقد يمكن تأجيل المعنى، في الواقع، إلى أجل غير مسمى. ولكن هذا لا يشكل سبباً للتخلي عن العمل لإيجاد التفسير في حالة من اليأس. فاللغة تعمل ونستخدمها كل يوم بشكل فعّال. والكتّاب يتواصلون. ونفهم ونقيّم كلماتهم، حتى لو لم نفهم كل نقطة يذكرونها. وفي المحادثة نفهم بعضنا بعضاً عن طريق التفاوض بالمعنى: إذ نسأل بعضنا بعضاً من أجل التوضيح، وتقديم أمثلة إلخ: هل يحدث شيء مماثل في عملية القراءة؟ وحتى في قراءة أعمال أدبية معاصرة فإننا دائماً نفهم فقط بشكل جزئي ما يحاول النص إيصاله. ثم نسعى للحصول على تأكيد لتفسيرنا في معرفتنا للاستخدام اللغوي، وإذا لزم الأمر، من خلال الرجوع إلى مصادر معاصرة أخرى (كأناس آخرين، والقاموس، ووسائل الإعلام، ولا سيما ما نعرفه عن طرق تفكير المؤلف ومصادر أخرى، إلخ). وقد تختلف قراءة عمل أدبي من الماضي بشكل واضح في الدرجة فقط وليس في النوع. وإنّ قبول فكرة أن جميع الأحكام نسبية لا يُعَدّ خروجاً عن أو تهرباً من الحكم ولا من الالتزام بالتفسير (أو لا ينبغي أن يكون كذلك). إنها بالأحرى سمة لا يمكن إنكارها وهي مميزة لجميع المعارف. وإذا أَهملتَ الحقيقة فإنك تفعل ذلك على مسؤوليتك. ويَفترضُ بعضُ المنظّرين وجود قارئ أو ناقد مثالي بشكل كامل، بالرغم من أنهم

يسلّمون بوجود عيوب في النص. وإنّ معظم القرّاء الحقيقيين والنقاد لا يبدأون من نقطة الصفر. أين سيكون النقاد إذا لم يكن لديهم نقاد غير مثاليين لينتقدوهم؟

ويبدو لي أن الفرضية هي أنه عندما يتم خلق العمل الأدبي أو نشره، فإنه يدخل إلى عالم التدفق الأبدي. وقد لا يظهر ذلك للكاتب والقارئ في ذلك الوقت ولكن اللغة والفكر والواقع الاجتماعي هي في عملية مستمرة من التغيير. وما يبدو أنه تفسير صحيح في العام الماضي قد لا يبدو كذلك الآن. أكّد الفيلسوف اليوناني هيراقليطس على أن المرء لا يستطيع أن يستحم في مياه النهر نفسها مرتين (ما ذكره فعلاً هو «بالنسبة لأولئك الذين يقفزون في الأنهار نفسها فهم في الواقع يستحمون بمياه مختلفة عن أي وقت مضى، والمياه المختلفة تتدفق»). بيد أنه يجب أن تكون الخطوة الأولى هي التأكد من المعاني الأكثر ترجيحاً للكاتب الأصلي لهذا النص (الذي يقرأه القرّاء لأول مرة) وعلاقة النص بالعالم الذي خُلِقَ فيه، مهما كانت هذه المعرفة ناقصة بالضرورة. ومن ثمَّ يمكن للمرء أن يبدأ بتحليل كيفية تغيّر التصورات مع مرور الوقت ويحاول تفسير النص في ضوء المنظور الذي يريده.

إعادة ولادة المؤلف

أشار النقاد بشكل واعٍ جداً وبحذر شديد إلى نوايا المؤلف في عمله على الأقل منذ ظهور المقال الذي كان له تأثيرٌ كبيرٌ والذي كتبه ناقدان من النقاد الجدد وهما دبليو ك. ويمزات ومونرو سي بيردسلي، وهو بعنوان «المغالطة المقصودة» (1949)، حيث انتقدا فيه

الميل إلى الخلط بين ما يقصده المؤلف في كتابة العمل وما هو في الواقع موجود على الصفحة. وبعد نشر مقال بارت «موت المؤلف»، أصبح ما يقارب البدعة أن نطرح هذا الموضوع، لكن القُرَّاء والبرامج الوثائقية التلفزيونية والنقاد يواصلون الحديث بحرية عن نوايا المؤلف. هل دارت العجلة دورة كاملة؟ هذه الاستعارة ليست ملائمة كثيراً. وقد استخدمَ الكاتب التعبيري الألماني كاسيمير إدشميد صورة دوّامة لتوضيح كيف يمكن للخبرة أن تتغير، ولكنها تمر على النقاط نفسها مراراً وتكراراً. ولم يَعُدْ من الممكن الحديث عن تشامخ نوايا المؤلف ولكن سيكون من الحماقة استبعادها عن النظر تماماً. بعد كل ذلك، من المحتمل أن أُدلي ببعض التصريحات الصحيحة حول نوايا المؤلف، وحتى من النص وحده: يتم الاستدلال على النوايا غالباً من خلال اختيار الكاتب التام للمواد، جنباً إلى جنب مع استخدامه للاستعارة والكناية وخاصة في مجال استخدام السخرية والتهكّم. هل يمكن بعد الآن أن نقرأ عمل تشارلز ديكنز «ترنيمة عيد الميلاد» دون أن نفهم أن نوايا ديكنز هي جعل القارئ واعياً لتأثير الرأسمالية المفسد وقيمها ومحنة الفقراء؟ معظم الكتاب سيقلعون عن الكتابة إذا توقعوا ردوداً خاطئة مستمرة على عملهم. لقد حان الوقت، كما يبدو لي، لإعادة تقييم دور الكاتب في العملية الأدبية. وقد كتب دريدا عن وجود شعور أكبر بالنفس عندما نتحدث أكثر منه عندما نكتب. مع ذلك فإن الكثير من الكتاب يكتبون لأنهم يشعرون بأن وضعهم هو عكس ذلك: فهم يشعرون بالسكينة مع أنفسهم عند الكتابة. وقد ناقش فوكو بأن الكاتب غالباً ما ينفي حضوره

الخاص في الكتابة. وقد يكون هذا وهماً ضرورياً أو مرغوباً فيه ولكن بالتأكيد لا الكاتب ولا القارئ يعتقدان حقاً بعدم وجود المؤلف. وقد لفت واين سي بوث الانتباه إلى الفرق بين المؤلف الفعلي وصوت المؤلف (وهو الراوي بكونه شخصية مسماة أو غير مسماة في النص)، ولكن هذا التمييز لا يمكن دائماً تجاوزه. فمن الممكن أحياناً وليس دائماً إنشاء نقاط من الهوية بين الكاتب الفعلي وصوت المؤلف.

مشاكل التقييم

ربما سوف تبقى مسألة ما إذا كان العمل الأدبي «جيد» أو «سيء» دوماً طويلة النقاش، كما هو السؤال حول ما يميز النص الأدبي من غير النص الأدبي. وقد جادل عالِم الرموز الروسي يوري لوتمان بأن النصوص الأدبية جديرة أكثر باهتمامنا من النصوص غير الأدبية، لأنها تحمل «ثقلاً معلوماتياً كبيراً». والقصيدة الجيدة بالنسبة له «مشبعة لغوياً»، في حين تحمل القصيدة الرديئة معلومات غير كافية. ومن الواضح أن هذا المقياس غير مناسب للحكم على الأعمال الأدبية بشكل عام، إذ يمكن أن نعطي اهتمامنا لقصيدة بسيطة أكثر من قصيدة معقدة وطويلة. وثمة قائمة طويلة من الخصائص التي ينسبها المرء إلى العمل، بما في ذلك التأثيرات الفكرية والعاطفية على القارئ ومدى ارتباطها بفهمنا للعالم الذي نشأت منه والذي نوجد فيه. وننظر لكل هذه العوامل قبل أن يكون لدينا الثقة لنصرّح بأن العمل «جيد» أو «سيء».

مستقبل النظرية الأدبية

لا نعلم فيما إذا كانت ذروة النظرية الأدبية قد انتهت، كما يظن بعضهم، أو ما إذا كان هناك مجرد وجود ثغرة في حين ينظر المنظّرون إلى أي حصان سيقفزون بعد ذلك، فإنه لا يبدو من المرجح أن النقاد بشكل أو آخر سيواصلون وضع نظريات حول الأدب وأساليب تحليله. وقد اقترح تيري إيغلتون أن الطريق للأمام يكمن في العودة إلى إعادة النظر في الأصول وإعادة صياغة نظرية «شعرية» للعالم المعاصر، وبالتحديد نظرية من «الخطاب»، على النحو الأول الذي طرحه أرسطو. مما لا شك فيه أن جماعات المصالح الخاصة سيواصلون اقتراحهم لزوايا جديدة في الدراسات الأدبية، وكلها مثيرة جداً للاهتمام وتكشف الكثير، إذا توفرت أساساً مقاربات جزئية للنصوص الأدبية. وقد نظرنا في هذا الكتاب لمقاربات ماركسية وتحليلية نفسية ولوطية وسحاقية وما بعد استعمارية وعرقية. وليس هناك سبب يجعلنا لا نضيف مزيداً من هذه المقاربات، إذ تُعَدّ جميعها مشروعة بشكل متساوٍ.

وببعض السخرية اللطيفة المقصودة، أُنهي هذا البحث بتقديم عدة أبحاث موجزة قد حلمتُ بها بنفسي. دعونا نفكر في رؤى سوف نكتسبها من خلال تطبيق النظرية النقدية الذوّاقة (دور وجبات الطعام وتناول الطعام والشراب والحميات وما شابه ذلك في الأدب، ولماذا بعض الكتّاب يقمعون التفاصيل المتعلقة بوجبات الطعام في كتاباتهم في حين أن آخرين قد يمجدون ذلك؟). وقد تُقدِّمُ نظرية البيئة المادية أيضاً الكثير عن معالجة الإنسان للعالم المادي. أفلا يتوجب علينا

أيضاً النظر في حقوق الطفل؟ ويجدر أن نذكر التمييز من حيث العمر (وهو التحيز ضد الأشخاص من ذوي الأعمار المحددة، وليس فقط كبار السن). ألم يحن الوقت ليكون لدينا دراسة لعمل شكسبير «الملك لير» وتحليل لمواقف الأجيال المختلفة في عمل غالزورثي «قصة الفورسيت»؟ ما هو مفضل عندي وهو ما أفكر بجدية في تدشينه هو النقد الأساسي الذي من شأنه أن يرفع مستوى الوعي لمعالجة وأهمية الكلاب في الأدب. فقد أُغفِلت لمدة طويلة أهمية كلب البُودِل في عمل غوته «فاوست» كما هي الحال للكلب الصغير في عمل تشيخوف «السيدة مع الكلب الصغير» والمخلوق المسمى في عمل سايمنون «الكلب الأصفر». في عمل كونان دويل «الوهج الفضي»، لن يستطع شرلوك هولمز حل الجريمة لو لم يفكر «بالحادث الغريب للكلب في الليل». فقد كشف صمت الكلب لهولمز عن هوية المجرم. وفي العديد من أعمال الكتّاب الذين يُعدّون عظماء، تتصرف الكلاب بأشكال تجعل الأخلاق الإنسانية والإخلاص مخزية. وقد كشف كلب بيل سايكس في «أوليفر تويست» أن حبه في المكان المناسب حتى لو لم يكن حب سيده كذلك.

❖ ❖ ❖

الفهرس